IY 312

LIDIA SFÎRLEA

PRONUNȚIA ROMÂNEASCĂ LITERARĂ
‹stilul scenic›

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

În memoria maestrului meu,
acad. EMIL PETROVICI

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Pag.

Prefață 7
Transcrierea fonetică 9
Lista de abrevieri 14

I. Delimitarea noțiunii 15

1. *Pronunțare și dicțiune* 15
2. *Pronunțare scenică și pronunțare literară* 25
3. *Obiectul și materialul cercetării noastre* 29

II. Aspectele pronunțării scenice 32

III. Principiile fundamentale ale pronunțării scenice 36

1. *Claritate și expresivitate* 36
2. *Desprinderea de imaginea scrisă a sunetelor* 40
3. *Unitate și veridicitate* 47

IV. Realizarea sistemului fonematic literar în pronunțarea scenică generală (sau neutră) 54

1. *Sistemul vocalic* 55

— Vocale inițiale 55
— Vocale interioare 56
— Vocale în hiat 58
— Diftongii 65
— Triftongii 74
— Pseudovocala finală 77
— Nazalizarea vocalelor 78
— Sincoparea vocalelor 78
— Rolul factorului afectiv în realizarea vocalelor 80

Scanned with OKEN Scanner

Pag.

2. *Sistemul consonantic* 85

— Consoane naturale 86
— Consoane diezate 88
— Consoane bemolate 91
— Consoane diezate-bemolate 91
— Grupuri de consoane 92
— Rolul factorului afectiv în realizarea consoanelor 96

3. *Înlănțuirea sunetelor în frază* 99
4. *Observații gramaticale* 112
5. *Variantele pronunțării generale* 115
6. *Neologisme, nume proprii și cuvinte străine* 120

V. Pronunțarea nonliterară (sau definitorie) 123

1. *Varianta populară* 123
2. *Varianta regională* 126
3. *Varianta arhaică* 136
4. *Varianta neologistică și hipercorectă* 140
5. *Varianta neautohtonă* 143
6. *Varianta defectelor de vorbire* 149

VI. Note asupra elementelor prozodice 151

1. *Accentul* 153
2. *Intonația* 163
3. *Ritmul* 190
4. *Pauzele* 195
5. *Tempo* 200

Concluzii 202

Indice de autori 207

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Lucrarea de față reprezintă o variantă a disertației pentru obținerea titlului de doctor în științele filologice, susținută în fața Consiliului științific al Institutului de lingvistică din București al Academiei Republicii Socialiste România, la data de 11 martie 1965.

Perioada relativ mare de timp care a trecut de la redactarea primei forme a lucrării și pînă la includerea ei în planul editorial a impus o atentă revizie a studiului, renunțarea la unele pasaje depășite de cercetări ulterioare, precum și adăugarea unor interpretări bazate pe noi observații directe și pe informații bibliografice recente. Glosarul de pronunțare — care însoțea studiul, și care cuprindea aproape toate cuvintele de uz curent — a fost în întregime eliminat, urmînd să se publice aparte.

Lucrarea a fost elaborată sub îndrumarea regretatului profesor acad. Emil Petrovici.

Sugestii importante am primit din partea acad. Iorgu Iordan și a profesorului Ion Coteanu, membru corespondent al Academiei.

În noua formă am ținut seamă de observațiile făcute, la susținerea disertației, de către referenții științifici oficiali, acad. Al. Rosetti și prof. G. Ivănescu, membru corespondent al Academiei.

O deosebită utilitate practică au avut, pentru mine, întîlnirile și discuțiile cu prof. Sandina Stan, artistă emerită.

Tuturor le exprim, pe această cale, mulțumiri și recunoștință.

București, decembrie, 1968

Lidia Sfîrlea

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

TRANSCRIEREA FONETICĂ

Litere de rînd

č — africată prepalatală surdă (redată în ortografia oficială prin *c* + *e*, *i*; poate fi plasată, în sistemul internaţional de transcriere, între $t_{\text{ɕ}}$ şi $t_{\text{ʃ}}$): *ač^{e}á*, *ridíčʰ'*.

ʒ̦ — africată dentală sonoră (în sistemul internaţional: *dz*); apare rar, în fonetică sintactică, ca variantă a fonemului *ţ* sau *ţ'*: *fraʒ̦_ğémen'* sau în aspectul definitoriu: *coléʒ̦*.

ğ — africată prepalatală sonoră (notată ortografic prin *g* + *e*, *i*; în sistemul internaţional prin $d_{\text{ʒ}}$): *íńğerʰ*, *nåu̯fráğüü̯*.

ǵ — oclusivă palatală sonoră (notată ortografic prin *gh* + *e*, *i*, iar în transcrierea internaţională prin $g_{\text{ç}}$): *îńǵ^{i}áţă*, *u̯ńǵʰ'*.

χ — fricativă velară surdă (redată în sistemul internaţional prin *x*), reprezentînd varianta fonemului *h*: *χar*, *χóχotʰ*.

ǩ — oclusivă palatală surdă (redată ortografic prin *ch* + *e*, *i* şi care poate fi plasată, în sistemul internaţional de transcriere, între *k* şi *kj*): *ǩ^{i}ámă*, *u̯ńǩʰ'*.

ɬ — laterală dentală cu timbru velar, reprezentînd varianta fonemului *l* înaintea vocalelor nepalatale; apare numai în aspectul definitoriu: *ɬásă*.

ŋ — oclusivă nazală velară, reprezentînd varianta fonemului *n* înaintea consoanelor velare: *íŋcă*, *síŋgur*.

ω — fricativă bilabială sonoră (notată, de obicei, în ortografia oficială prin *u* sau *o*) : *noωʰ°*, *ωdre*.

y — fricativă palatală sonoră (notată, de obicei, în ortografia oficială prin *i* sau *e*) : *doyʰ'*, *yȧ*.

Litere exponente

ᵉ̣, *ᵃ̈* — (la umărul consoanei precedente) indică diezarea acesteia și nuanța de timbru (deschisă sau foarte deschisă) de trecere spre vocala *a* : *čᵉ̣ášcă*;

— (între vocale) reprezintă varianta vocalizată, slabă și deschisă, a fonemului *y* : *idéᵉ̣ȧ*, *bᵃ̈ȧ*.

ᵉ̣ — (după vocala *e*) arată închiderea treptată a vocalei precedente : *plăčéᵉ̣re*.

ⁱ — (la umărul consoanei) arată timbrul palatal închis, rezultat din neadaptarea consoanei naturale la vocala următoare : *aburiéști* sau din sonorizarea suflului final al diezatelor : *lánuriʰ*.

— (după *ă* sau *e* și înainte de consoană) reprezintă varianta vocalizată închisă a fonemului *y* : *văⁱtá*.

ⁱ̣ — (la umărul consoanei precedente) indică timbrul palatal închis al consoanei respective, cu deschidere ușoară și treptată în trecerea spre *a* : *kʼⁱ̣ȧgʰ*.

— (între vocale) reprezintă varianta vocalizată, slabă dar relativ închisă a fonemului *y* : *tăⁱ̣á*.

ⁱ̣ — (după *a* și înainte de o consoană) reprezintă varianta precedentă, dar cu închiderea produsă numai spre sfîrșitul duratei : *χáⁱ̣nă*.

ᵘ̣ — (între două vocale sau între o vocală labială și o consoană) marchează varianta închisă a fonemului *y*, cu timbru labial obținut prin ajustare : *dùᵘ̣ósʰ*, *ùᵘ̣tá*.

$i^{\cdot}$, $\dot{i}$ — (între două vocale, dintre care una labială) redau varianta de mai sus, cu închidere sau deschidere treptată : *à^{i}ùrá*, *îɱvò^{i}álă*.

$^{\iota}$ — (la umărul consoanei) arată timbrul închis al consoanei naturale, rezultat din neadaptare la vocala următoare : *adiv$^{\iota}$ár* sau din sonorizarea suflului final : *dor$^{\iota}$ de tine*.

$^{\varrho}$ — (la umărul consoanei precedente) indică bemolarea acesteia şi nuanţa de timbru (deschisă) de trecere spre vocala *a* : *îɳc$^{\varrho}$åče*.

— (între două vocale) reprezintă varianta vocalizată, slabă şi deschisă, a fonemului ω : *ró$^{\varrho}$å*.

^{ö} — (la umărul consoanei precedente) arată caracterul diezat-bemolat al consoanei respective şi timbrul deschis de trecere spre vocala următoare : *d^{ö}òdátă*.

$\ddot{o}$ — (la umărul consoanei precedente) arată caracterul diezat-bemolat al acesteia şi timbrul foarte deschis de trecere spre vocala următoare : *l$\ddot{o}$ărcă*.

— (între două vocale) reprezintă un fonem rezultat din contopirea variantelor vocalizate ale lui *y* şi ω : *vò$\ddot{o}$ăsă*.

^{u} — (la umărul consoanei precedente) arătă timbrul labial închis, neadaptat vocalei următoare : *t^{u}oth*.

— (după *ă* sau *î* şi înainte de consoană) reprezintă varianta vocalizată slabă a fonemului ω : *răŭ de máre*.

u — (după *a* şi înainte de consoană) reprezintă varianta de mai sus, cu deschidere iniţială mai mare : *åugúr$^{h'}$*.

^{ü} — (la umărul consoanei precedente) indică timbrul diezat-bemolat al acestei consoane, precum şi nuanţa închisă de trecere spre vocala următoare : *miń^{ü}únă*.

$\dot{u}$, $\dot{u}$ — (între două vocale) reprezintă variante vocalizate, slabe, cu timbru închis (a doua cu uşoară deschidere treptată) ale fonemului ω : *p$\acute{i}^{\dot{u}}$ă*, *sf$\dot{i}^{\dot{u}}$ăsă*.

^{h} — (la umărul consoanelor finale naturale) indică suflul fricativ velar : *rup^{h}*.

$^{h'}$ — (la umărul consoanelor finale diezate) indică suflul fricativ palatal : *rup'$^{h'}$*.

$^{h°}$ — (la umărul bemolatei finale ω) indică suflul fricativ bilabial : *răω$^{h°}$*.

^{ω} — (între vocale sau, rar, după consoane) indică varianta consonantică slăbită a fonemului ω : *ști^{ω}út^{h}*.

^{y} — (între vocale) indică varianta consonantică slăbită a fonemului *y* : *copí^{y}i*.

Semne diacritice

´ (deasupra vocalei) accent principal : *féte*.

` (deasupra vocalei) accent secundar : *ìmvariyábil*.

¯ (deasupra vocalei sau a consoanei) lungire a duratei : *vāy$^{h'}$*, *m̄da*.

≈ (deasupra vocalei) lungirea duratei, însoțită de tremolouri : *vãy$^{h'}$*.

~ (deasupra vocalei) nazalitate puternică, însoțită — de obicei — și de lungirea duratei : *elegã́tă*.

¸ (sub vocală) caracter asilabic : *e̦a*, *o̦a*.

˘ (deasupra lui *e*) tendința apropierii de timbrul lui *ă* : *myĕω$^{h°}$*.

. (sub vocală) deschidere puternică : *sẹ́mne*.

< (sub vocală) ușoară și treptată deschidere : *ide̦álism*.

> (sub vocală) ușoară și treptată închidere : *înạ̇intá*.

. (deasupra vocalei) palatalizare ușoară, rezultată din ajustarea timbrului : *č^{e}ára*;
(sub vocală) închidere : *apặ*.

.. (deasupra vocalei) palatalizare puternică : *yäş'$^{h'}$* „ieşi !".

° (deasupra vocalei) timbru rotunjit, obţinut prin ajustare : *în̦so̥år̆ă* ;
(la umărul consoanei) caracter bemolat : *muncitór°luy$^{h'}$* ;
(sub consoană) afonizare parţială : *lemn̦.*

.° sau °. (pe vocală) timbru palatalizat — rotunjit, obţinut prin ajustare : *plo̥ö̯e̥, ne̥ä̯o̥å.*

' (deasupra ori la umărul consoanei) timbru palatalizat, rezultat din ajustare : *śčénă.*

, (la umărul consoanei) caracter diezat : *lup'$^{h'}$.*

. (sub consoană) ocluziune incompletă : *în̦să, úm̦flă.*

‿ (deasupra a două vocale) diftong cu elemente egale : *sesi͡une.*

‿ (între două cuvinte) legătură stabilită în fonetica sintactică : *cî̯t̥‿ăne̥‿ăy$^{h'}$?*

ʕ (între două cuvinte) limită marcată prin „coup de glotte" : *un adevărát^{h} ʕ om.*

LISTA DE ABREVIERI

adj. = adjectiv
adv. = adverb
art. = articol; articulat
conj. = conjuncţie; conjunctiv
f. = feminin
hot. = hotărît
imper. = imperativ
imperf. = imperfect
ind. = indicativ
m. = masculin
perf. s. = perfect simplu
pers. = personal; persoană
pl. = plural
pos. = posesiv
prez. = prezent
pron. = pronume
refl. = reflexiv
s. f. = substantiv feminin
sg. = singular
s. m. = substantiv masculin
s. n. = substantiv neutru
vb. = verb
1, 2, 3, indică persoana la verbe

Scanned with OKEN Scanner

I. DELIMITAREA NOȚIUNII

Noţiunea de *pronunţie scenică* nu este clar conturată nici în literatura noastră de specialitate, nici în conştiinţa publicului de la noi, nici măcar în conştiinţa actorilor. O sumară investigaţie în această direcţie ne-a dezvăluit existenţa unor păreri variate. În general, pronunţia scenei e confundată cu dicţiunea. Unii pun semnul egalităţii între pronunţare scenică şi pronunţare literară. Alţii, în sfîrşit, socotesc că despre o pronunţare scenică nu se poate vorbi decît sub raportul prozodiei sau al frazării.

În această situaţie se impune, de la început, precizarea poziţiei teoretice faţă de problema în discuţie.

1. PRONUNŢARE ŞI DICŢIUNE

Limitarea studiului dicţiunii la cadrul strict al conservatoarelor şi al institutelor de teatru, precum şi obiceiul de a se aprecia în vorbirea actorului îndeosebi latura de virtuozitate tehnică [1] au încetăţenit la noi ideea că numai actorul „are (sau nu are) dicţiune", pe cînd vorbitorul de rînd „pronunţă frumos (sau urît), corect (sau incorect) etc.". Prin urmare, dicţiunea ar fi pentru actori cam ceea ce e pronunţarea pentru restul vorbitorilor. De interpretarea greşită a celor doi termeni nu e scutit nici cel care consultă dicţionarele

---

[1] Şi cronicile noastre dramatice se preocupă mai mult de claritatea decît de corectitudinea vorbirii scenice.

Scanned with OKEN Scanner

curente, căci va găsi în ele explicații imprecise, insuficiente sau chiar derutante [2].

În realitate cuvintele *dicțiune* și *pronunțare* denumesc noțiuni diferite și amîndouă se referă deopotrivă la toți vorbitorii. D i c ț i u n e a este arta de a emite clar sunetele vorbirii, adaptîndu-le în același timp la necesitățile contextului. P r o n u n ț a r e a este modul specific de articulare a sunetelor într-o limbă, într-un dialect sau într-un grai oarecare. Așadar însușirea pronunțării (în speță a ortoepiei) presupune cunoașterea unui sistem fonematic și raportarea tuturor realizărilor concrete la acel sistem, în timp ce dicțiunea se perfecționează prin exerciții tehnice speciale și prin aprofundarea relației dintre cuvînt și context. O bună dicțiune este baza unei rostiri corecte, dar nu se confundă cu aceasta. Există actori (e drept, din ce în ce mai puțini) care, deși și-au format o dicțiune ireproșabilă, se abat de la normele ortoepice actuale, păstrînd particularități fonetice ale graiului lor regional. Există și vorbitori de rînd care n-au făcut exerciții de dicțiune și totuși au o pronunțare îngrijită. Rezultate sigure nu se pot obține decît prin cultivarea paralelă a dicțiunii și a pronunțării. În acest scop ar fi necesare : *a*) o extindere a studiului dicțiunii și la alte instituții de învățămînt ; *b*) completarea și sistematizarea cunoștințelor lingvistice predate în institutele de teatru.

Dicțiunea, ca disciplină, ar trebui să figureze în programa unor facultăți cu profil umanistic (filologie, pedagogie, științe juridice etc[3].) și ar trebui să se introducă chiar în învățămîntul mediu. La vîrsta adolescenței, cînd tînărul își formează și vocea, și un mod personal de exprimare, și o anumită atitudine în raporturile sociale,

---

[2] Vezi definițiile la cuvintele respective în *Dicționarul limbii române literare contemporane*, vol. II, [București], 1956 ; vol. III, [București], 1957 ; *Dicționarul limbii române moderne*, București, 1958 ; Fl. Marcu și C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, București, 1961.

[3] După părerea noastră, e inadmisibil ca un profesor, un avocat, un crainic, un reporter etc. să nu posede măcar cunoștințele elementare de artă a vorbirii. Vezi și cele spuse de J. Byck în articolul său *Dicțiunea*, în „Contemporanul", 18 din 1 mai 1964.

Scanned with OKEN Scanner

lecțiile de dicțiune l-ar putea ajuta nebănuit de mult. Timditatea specifică vîrstei ar fi mai ușor învinsă, iar consecințele ei (bîlbîiala, vorbirea în șoaptă sau bolborosită etc.) s-ar putea înlătura înainte de a deveni defecte permanente. Unii tineri — și chiar mai puțin tineri — își închipuie că nu e „distins" să deschizi gura atît cît trebuie pentru ca rostirea să fie înțeleasă. Alții, dimpotrivă, socotesc că o articulare exagerat de puternică și de colorată a sunetelor le pune în valoare personalitatea. Un curs sistematic de dicțiune, în prima perioadă a vieții, l-ar face pe vorbitorul de rînd să perceapă funcția expresivă a vorbirii, să-și dea seama că e o lipsă de bun simț să pui la încercare urechea, mintea și imaginația interlocutorului printr-o rostire ininteligibilă, după cum e vulgar și jignitor să-l șochezi prin accente tunătoare, ori să-i pui răbdarea la încercare, lungind exagerat sunetele și întrerupînd șirul ideilor prin pauze nejustificate.

Dicțiunea constituie primul pas înspre ortoepie, iar importanța social-culturală a perfecționării rostirii decurge din însuși procesul culturalizării maselor și al unificării limbii noastre naționale. Limba unitară, frumoasă, nuanțată se făurește nu numai de artiștii cuvîntului, ci de întreaga colectivitate a celor care își exprimă — în scris sau oral — gîndurile, ideile, sentimentele. Fiecare individ este deci dator să-și aducă partea lui de contribuție la întocmirea unui ansamblu armonios, conștient fiind că vorbirea sa trebuie să reflecte gîndirea omului cult și civilizat al zilelor noastre.

Actorul, pe de altă parte, este reprezentantul tipic al pronunțării frumoase, maestrul cuvîntului vorbit, modelul ortoepic pentru sute și mii de spectatori. În această calitate, el nu are dreptul să-și limiteze pregătirea la un singur aspect al artei vorbirii. „Mulți dintre noi — spunea Stanislavski — se folosesc de text ca să arate spectatorilor calitatea materialului lor sonor, a dicțiunii, a manierei de a declama și a tehnicii aparatului lor de vorbire. Asemenea actori au tot atîta legătură cu arta cîtă au vînzătorii din magazinele de instrumente muzicale care cîntă cu dibăcie pasaje complicate la felurite instrumente, ca să demonstreze calitatea mărfii pe care o

Inv. 117632

Scanned with OKEN Scanner

vînd, nu ca să redea operele compozitorilor și felul în care le înțeleg ei" [4]. Vorbirea meșteșugărească, realizată ca o succesiune de sunete articulate mecanic, denotă nu numai rutină, comoditate sau lipsă de talent, ci și o concepție formalistă despre artă și scopul ei. Cînd actorul e mai puțin interesat de a transmite corect un conținut de idei, și mai mult preocupat de a admira calitățile propriului său aparat fonator [5], înseamnă că vede în sunetele vorbirii un scop în sine, nu un mijloc. Efectul asupra sălii e penibil, deoarece publicul nu-și încîntă auzul cu un înveliș sonor sub care nu distinge ușor semnificația. Marii actori au știut întotdeauna să pătrundă adevărata valoare a sunetelor vorbirii, să descifreze legătura intimă, dialectică dintre formă și conținut, să pună forma în slujba conținutului.

Cu adaptarea sunetului la necesitățile reale ale contextului nu s-au isprăvit încă obligațiile actorului; el trebuie să se preocupe și de corectitudinea fiecărei forme rostite. Constatăm — cu oarecare mirare — că unii dintre cunoscuții noștri artiști dramatici își trădează, în orice rol, originea moldovenească, prin tendința de închidere a vocalelor mijlocii (*e* neaccentuat $> i$; *ă* final $> î$; *e* și *o*, inițiali precedați de un element de sprijin : *ye*, *ωo*) și, sporadic, prin alte particularități. Actorii munteni par a renunța cu greu la *dă*, *pă* pentru *de*, *pe*. Chiar regretații Ion Soreanu, Ion Manolescu, Lucia Sturdza-Bulandra ș.a., a căror vorbire frumoasă a servit multă vreme drept model pentru actori și pentru public, utilizau curent forma hipercorectă *dupe* pentru *după* [6]. Astfel de deficiențe nu se pot corecta prin simple exerciții de dicțiune sau prin aprofundarea textului, ci prin însușirea conștientă a regulilor

---

[4] K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, [București, 1955], p. 452.

[5] Din cînd în cînd dau această impresie și unii dintre actorii noștri.

[6] Hiperurbanismul *dupe* este atestat de S. Pușcariu și T. A. Naum în *Îndreptar și vocabular ortografic*, ed. „Cartea Românească", București, [f. a.], p. 14, ca „încetățenit pe scenele teatrelor noastre". Într-adevăr, el era frecvent în vorbirea scenică de la începutul secolului nostru. Apare însă și azi, sporadic, și nu numai la actori în vîrstă.

Scanned with OKEN Scanner

de pronunțare. Însușire *conștientă* înseamnă nu memorarea unui șir de canoane („*așa* și nu *așa*"), ci posibilitatea de a explica, de a justifica o formă sau alta („de ce *așa* și nu *așa*") pe baza unor temeinice cunoștințe de limbă.

Din păcate, în conservatoarele și în institutele noastre de teatru pregătirea lingvistică a fost și rămîne insuficientă. Cursurile consacrate artei vorbiri scenice cuprind uimitor de puține date referitoare la structura fonologică, la repartiția dialectală și stilistică a limbii române. În ce privește problemele de fonetică, acestea sînt uneori greșit prezentate, alteori reproduse — sumar și lacunar — din tratate oficiale. Este evident că profesorii de dicțiune luptă cu greutăți care adesea îi depășesc, iar din partea lingviștilor n-au primit niciodată un sprijin efectiv.

După cum se știe, pronunțarea actorilor români nu a fost consemnată în studii de specialitate, așa cum s-a făcut pentru alte limbi [7]. Pe de altă parte, nu există încă un tratat de fonetică a limbii române, care să dea actorilor măcar orientarea de bază în problemele variate și dificile ale pronunțării [8]. Așa se explică, desigur, numeroasele erori și inadvertențe strecurate în *Exercițiile artei dramatice* de Marietta Sadova [9], carte ce a constituit, pînă nu demult, manualul de bază al cursurilor de dicțiune. Spre ilustrare, citățm cîteva din greșelile mai grave: La pagina 25 autoarea afirmă că „între cuvîntul scris și cuvîntul spus e o mare deosebire", dar pe pagina imediat următoare pretinde că *â* și *î* ar fi sunete diferite. Mai mult: în planșa a IV-a, care redă deschiderea cavității bucale la formarea vocalelor, *â* poartă nr. 6 și e plasat în imediata apropiere a lui *a*, pe cînd *î* poartă nr. 9 și se află tocmai la extremitatea superioară a unghiului gradelor de apertură. Mai departe, la con-

---

[7] Cf. Th. Siebs, *Deutsche Bühnenaussprache*, Bonn, 1915; Gr. Vinokur, *Русское сценическое произношение*, Moscova, 1948.

[8] În lipsa acestei orientări, ne îndoim că actorii ar putea consulta cu folos o carte ca cea a lui Em. Vasiliu, *Fonologia limbii române*, București, 1965, deosebit de utilă pentru cunoașterea structurii fonematice a limbii.

[9] Ed. „Prometeu", București, 1943.

sonantism (p. 28), ni se spune : „Cele 19 consoane în limba română sînt : *b c d f g h j l m n p r s ș t ț v x z*", de unde rezultă că *x* este un sunet deosebit de grupul *c* + *s*(!). Nimic despre fricativele și africatele palatale (*ḱ ǵ, č ǧ*), nimic despre poziția sau timbrul consoanelor.

Este interesant de observat că, exact cu 30 de ani înainte, Th. M. Stoenescu, în al său *Curs de dicțiune* [10], nu confunda litera cu sunetul. Pentru el exista un singur *î* în vocalismul românesc, iar *x* nu intra în seria consoanelor simple. Nu e mai puțin adevărat că, folosind exclusiv izvoare străine (îndeosebi franceze), Th. M. Stoenescu a comis alte greșeli regretabile. De pildă, seria consonantică stabilită de el (p. 54) cuprinde pe *c* (între *b* și *d*) și pe *k* (între *j* și *l*). Din descrierea fiziologică (p. 57—58) înțelegem că *k* redă oclusiva guturală surdă, în timp ce *c* corespunde unei africate palatale (*č*). Lipsa unui semn grafic deosebit (în alfabetul francez și român) îl împiedică pe autor să observe existența corespondentei sonore a africatei *č*; *g* apare numai ca guturală. Această omisiune se datorește, probabil, și faptului că noțiunea de „corelație de sonoritate" îi era complet străină lui Th. M. Stoenescu. De aici și formulările stîngace, naive, la care era obligat să recurgă cînd trebuia să distingă pe *p* de *b*, pe *s* de *z* etc. : „Consuna *p* — ne spune el — se articulează aproape ca și *b*, numai că pentru *p* buzele se lipesc mai tare și deslipirea lor se face cu mai multă putere" (p. 58). „Consuna *t* se articulează tot ca *d*; dar aplecăm puțin spatele limbei, lăsînd astfel să treacă aerul mai ușor și mai puțin sunător" (p. 59).

Introducerea actorilor în regulile de pronunțare a fost ușurată, într-o măsură oarecare, prin apariția *Micului dicționar ortoepic* [11] și a *Îndreptarului ortografic, ortoepic și de punctuație* [12]. Dar, pe lîngă că sînt incomplete, aceste îndreptare nu dau întotdeauna lămuriri suficiente. Ne întrebăm, de pildă, ce normă poate constitui pentru

[10] Partea întîi, București, 1913.

[11] Editura Academiei R.P.R., București, 1956.

[12] Editura Academiei R.P.R., [București, 1960] ; v. și ediția a II-a, București, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

cititor, în speță pentru actor, următorul pasaj referitor la diftongul *ǫa* : „În rostirea corectă e compus din două elemente bine distincte : un *u* sau un *o* semivocalic, urmat de un *a* avînd aproximativ timbrul unui *a* obișnuit. Cele două elemente ale diftongului (semivocala *u* sau *o* și vocala *a*) trebuie bine distinse unul de altul" [13]. Înseamnă că se poate rosti, după preferință, *ǫală* sau *u̯ală*, *sǫartă* sau *su̯artă*, important este numai ca fiecare element să-și păstreze puritatea.

Cu mai mult folos e consultat, de o vreme încoace, capitolul de fonetică al *Gramaticii limbii române* [14], care, în ciuda unor lacune și inconsecvențe, oferă o imagine destul de clară a fonemelor limbii române. Influența *Gramaticii* Academiei se reflectă deosebit de clar în cartea Ancăi Livescu *Despre dicțiune* [15], care reprezintă un prim pas înspre elaborarea unui curs de artă a vorbirii scenice în conformitate cu exigențele actuale. Desigur, acest început nu e lipsit de stîngăcii, de lipsuri și chiar de erori flagrante. Citind cartea *Despre dicțiune*, lingvistul este — pe drept cuvînt — nemulțumit de formulările greoaie, echivoce, de reluări inutile ale aceleiași idei, de o terminologie insuficient justificată, de afirmații care nu corespund realității lingvistice. Pare cel puțin straniu faptul că se vorbește despre „punctuația scrisă, punctuația vorbită și cea subînțeleasă" (p. 39) sau despre „nazalizarea lui *n*" (p. 84). Ne surprinde includerea unor pronunțări regionale la capitolul 6 (*defecte de vorbire*) și mai ales modul în care sînt ele prezentate : „Cuvintele se pronunță în întregime, adică vorbitorul care articulează corect nu sare peste vocale (nu spune *p-aci* în loc de *pe-aci* ; *d-aur* în loc de *de aur*) și nu apasă mult consoanele (*faceț* în loc de *faceți*)" (p. 83). În sfîrșit, nu sînt de loc scuzabile confuzii de tipul celei de la p. 20 : „Consoanele *c* (în grupul ce — ci ca în cuvîntul ba*ci*), *g* (în grupul ge — gi ca în cuvîntul ful*gi*), *s*, *ʃ* sînt prepalatale și se rostesc prin atingerea

---

[13] *Mic dicționar ortoepic*, p. 13.

[14] Ediția I, vol. I, Editura Academiei R.P.R., [București], 1954, p. 53—101.

[15] Ed. Științifică, București, 1965.

limbii de partea anterioară a palatului". Experimentul cel mai elementar, și la îndemîna oricui, poate demonstra că *s* și *f* nu au același loc de articulare și că nici una din aceste consoane n-are ce căuta în categoria africatelor (*č*, *ǧ*) [16].

Nu vom întîlni asemenea greșeli în cursul recent publicat al Sandinei Stan, *Tehnica vorbirii scenice* [17], care atinge, incontestabil, cel mai înalt nivel științific față de tot ce s-a scris pînă acum la noi în materie de dicțiune. Cîteva puncte de vedere cu care nu putem fi de acord le vom semnala în cadrul capitolelor următoare, întrucît se referă la aspecte concrete ale pronunțării. Ne limităm a observa aici că partea de fonetică rămîne incompletă. În primul rînd pentru că nu cuprinde decît un aspect al fonetismului scenic [18], în al doilea rînd pentru că autoarea, străduindu-se să evite anumite inconsecvențe din *Gramatica* Academiei, ajunge la omisiuni. De exemplu, încercarea (în parte justificată) de a ocoli problema controversată a diftongilor și a triftongilor se soldează cu eliminarea lor din prezentare, fapt care își are consecințele lui în elaborarea exercițiilor tehnice.

Succinta trecere în revistă a cîtorva din materialele tipărite care se referă — într-un fel sau altul — la vorbirea românească scenică ne-a ajutat, pe de o parte, să înregistrăm rezultatele lipsei de colaborare dintre lingviști și oamenii de teatru, pe de altă parte să ne explicăm de ce în institutele noastre de teatru se pune accentul mai mult pe tehnica articulatorie (general valabilă) decît pe aspectele particulare ale realizării sistemului fonematic românesc în vorbire. De fapt, obiectivul principal al catedrelor de artă a vorbirii îl constituie acuratețea și plasticitatea emisiunii sonore. O mare

---

[16] Pentru alte aspecte ale lucrării, vezi recenzia Magdalenei Popescu-Marin în „Limba română", XV, 1966, nr. 3, p. 323—325.

[17] [București, 1967]; carte comparabilă cu manuale moderne de dicțiune ca: E. Saričeva, *Сценическая речь*, Moscova, 1955; Vl. Halada, *Technika jevištni řeči*, Praga, 1961.

[18] Este vorba de aspectul *neutru*, pentru care vezi capitolele II și IV ale lucrării de față.

parte a timpului de studiu e consacrată corectării defectelor organice de vorbire [19], controlului respirației, orientării vocii, igienei și gimnasticii aparatului fonator. Studentul e învățat să rostească fiecare sunet independent, apoi grupuri de două, trei sau mai multe sunete, într-un sistem de combinări și permutări în care prezența conținutului semantic e indiferentă și întîmplătoare : una și aceeași consoană e așezată înaintea tuturor vocalelor, după toate vocalele, între toate vocalele etc. Neajunsul acestui sistem constă mai ales în faptul că se întocmește mecanic, neținîndu-se seamă nici de corespondența dintre sunet și fonem, nici de distribuția specifică a fonemelor în limba română. Lipsa corespondenței cu fonemul se reflectă, printre altele, în așezarea lui *x* pe același plan cu consoanele simple și în confundarea africatelor palatale (*č*, *ǧ*) cu grupurile „consoană + vocală palatală" (*c* + *e*, *i*; *g* + *e*, *i*). Drept urmare, *x* e combinat și permutat ca orice consoană (*xce* apare pe același plan cu *sce*, *jce* etc. [20]), iar în timp ce o consoană ca *b* se combină singură cu vocalele (*ba*, *ab*, *aba*, *bab* etc.), *č* și *ǧ* se combină numai prin intermediul lui *e* sau *i*; deci, în loc de *č* + *a*, *č* + *e*, *č* + *i*, *ǧ* + *a* etc. vom avea *ce* + *a*, *ce* + *e*, *ce* + *i*, *ge* + *a* etc., care în sistemul combinărilor dau *cea*, *ace*, *acea*, *ceace*, *cee*, *ece*, *ceece* etc., fără a se preciza dacă vocalele alăturate reprezintă un diftong sau un hiat. Sfidarea normelor de distribuție se oglindește în îmbinări de tipul *abcd*, *abfg* [21], *ăceă*, *îgeî*, *ceîce*, *cejce* [22] etc., care, după părerea noastră, nu pot fi rostite „corect" de nici un vorbitor al limbii române.

Profesorii de dicțiune susțin că grupuri sonore ca cele de mai sus sînt absolut necesare, deoarece supun aparatul bucal la un efort deosebit, îi întăresc mușchii și îl obișnuiesc să treacă cu ușurință și eleganță de la o articulare la alta. E posibil ca în practica peda-

---

[19] Cu toate că, în principiu, studentul admis în conservator sau într-un institut de teatru n-ar trebui să prezinte astfel de defecte.

[20] Chiar și la Sandina Stan (*op. cit.*, p. 122), deși în prezentarea teoretică a consoanelor nu s-a făcut nici o greșeală.

[21] Th. M. Stoenescu, *op. cit.*, p. 64.

[22] Existente în mai toate cursurile de dicțiune pe care le-am putut consulta.

gogică rostirile forțate, artificiale să se fi dovedit uneori utile. Nu credem însă că un sistem de exerciții adaptat cu grijă la sistemul fonematic românesc ar da rezultate mai puțin satisfăcătoare. Și, mai ales, nu putem fi de acord cu alăturările arbitrare de sunete, atîta vreme cît ele nu sînt precedate ori însoțite de explicații temeinice de fonetică și fonologie a limbii române. Fără înțelegerea profundă a caracterului structural al sunetelor vorbirii, studentul va rămîne cu convingerea că orice combinare de sunete e posibilă și va ajunge să pronunțe într-un fel sau altul pentru că „așa pronunță și maestrul" sau pentru că „așa scrie în text". În cel mai bun caz intervine intuiția și simțul limbii, care suplinesc, pe ici pe colo, lipsa cunoștințelor lingvistice.

Această metodă de predare și de însușire a pronunțării pe cale mecanică sau pe calea intuiției [23] este incompatibilă cu sistemul pedagogic modern și cu exigențele actuale ale publicului. În cursurile de artă a vorbirii scenice teoria și practica ar trebui să se îmbine armonios și să se condiționeze reciproc. Predarea dicțiunii să servească predarea pronunțării, dar nu să i se substituie. Exercițiile tehnice să-și găsească baza și justificarea într-o expunere științifică a sistemului limbii literare (din punct de vedere sincronic și diacronic), în prezentarea celor mai generale particularități regionale și stilistice [24], în semnalarea și explicarea trăsăturilor care apropie sau îndepărtează rostirea scenică de cea literară. Privită de pe poziția unor astfel de cerințe, sarcina profesorului de artă a vorbirii nu poate fi dusă la bun sfîrșit prin simpla raportare la gramatici, îndreptare sau dicționare curente. În primul rînd, pentru că afirmația „așa cere ortoepia" nu constituie o explicație științifică, ci o fugă de explicație. În al doilea rînd, pentru că îndreptarele și dicționarele pot greși uneori, iar misiunea actorului este de a le

---

[23] Metodă aplicată, pînă nu demult și în U.R.S.S., după cum ne informează Gr. Vinokur în *op. cit.*, p. 25.

[24] Se va vedea mai departe de ce este foarte important ca actorul să cunoască graiurile și stilurile limbii.

Scanned with OKEN Scanner

consulta cu spirit critic și, cînd are temeiuri suficiente, de a aduce corectările necesare; nu de a accepta totul, fără discernămînt. În al treilea rînd, pentru că gramaticile, îndreptarele și dicționarele cuprind material și precepte referitoare la pronunțarea literară. Or, norma limbii literare nu este nici totdeauna, nici integral valabilă pentru scenă.

2. PRONUNȚARE SCENICĂ ȘI PRONUNȚARE LITERARĂ

Despre un vorbitor obișnuit se spune că pronunță corect atunci cînd respectă normele fonetice ale limbii literare contemporane. Dacă acesta ar fi unicul criteriu de apreciere și pentru rostirea actorului, ar însemna să acceptăm ca toți eroii (fie ei țărani sau intelectuali, cavaleri medievali sau studenți de azi) să vorbească la fel. În plus, am risca să nu distingem bine toate sunetele vorbirii, poate nici chiar toate cuvintele, căci ceea ce între doi vorbitori obișnuiți este inteligibil, de la rampă la galerie poate deveni confuz sau imperceptibil

În ce constă atunci rostirea scenică și care este raportul ei cu rostirea literară? O întrebare analogă ar putea servi drept răspuns: prin ce diferă limbajul botanicii de cel al poeziei? Atît botanistul cît și poetul uzează de limba literară ca mijloc de comunicare a ideilor. Dar fiecare o face în felul lui; fiecare ia din limbă ceea ce îi e necesar, ceea ce corespunde în mai mare măsură scopului urmărit. Botanistul are nevoie de cuvîntul *exact*, de termenul tehnic, de fraza concisă, pentru a prezenta rațiunii cititorului sau ascultătorului imagini precise, științifice. Poetul, pe de altă parte, e în căutarea cuvîntului *expresiv*, iar frazele sale sînt astfel construite încît să sugereze imagini complexe, imagini nu totdeauna exacte din punct de vedere științific, dar veridice și artistice, adresîndu-se în primul rînd sensibilității și numai în subsidiar rațiunii. Este vorba deci de o diferență de ordin stilistic, de preferința pentru un aspect sau altul al limbii literare. O preferință izvorîtă din necesități practice obiective, și nu dictată de capricii lingvistice personale.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un mod similar trebuie înțeles raportul „pronunțare literară — pronunțare scenică". Evident că nu există — și nu trebuie să existe — o limită categorică între cele două pronunțări. Dacă interpreții ar rosti sunetele cu totul altfel decît vorbitorii obișnuiți, comunicarea cu publicul ar deveni imposibilă. Scena își are însă condițiile ei specifice, care îi impun să utilizeze într-un anumit fel pronunțarea literară, să ia din pronunțarea literară ceea ce îi convine, ceea ce poate servi mai bine la realizarea obiectivelor sale. Îi impune chiar, uneori, să se abată de la regulile acestei pronunțări, să adopte variante fonice care nu aparțin limbii literare. Pronunțarea scenică s-ar defini, prin urmare, ca un *stil funcțional al pronunțării literare* [25]. În acest stil complex, elementele prozodice dețin, firește, un rol de primă importanță. Nu există text sau fragment de text dramatic care să nu solicite latura afectivă a interpretului, iar pentru a-și transmite emoțiile artistice, actorul e obligat să exploateze, mai intens decît vorbitorul de rînd, mijloace de expresie ale limbii ca : accent, ritm, pauză, intonație, tempo. Dar valorificarea elementelor prozodice — care, pînă la un punct, are un caracter personal, subiectiv — nu este unica proprietate a stilului scenic. Pronunțarea scenică mai prezintă și o serie de trăsături care țin de structura fonemelor. Scena realizează sistemul fonematic literar într-o manieră proprie, conducîndu-se după legi proprii.

După cum am mai arătat, normele rostirii scenice românești nu au fost fixate în scris, ci s-au transmis mecanic de la profesor la elev, din generație în generație, pînă în zilele noastre. Această moștenire directă, pe calea tradiției, ne determină să presupunem că stilul scenic al rostirii românești n-a suferit modificări esențiale în decursul celor o sută și ceva de ani de existență. Primii noștri

---

[25] Stilul respectiv aparține unei structuri despre care am vorbit în articolul nostru *Variante stilistice ale pronunțării românești actuale*, în „Limba română", XII, 1963, nr. 6, p. 596—606. Pentru orientarea teoretică în problema stilurilor limbii cf. I. Coteanu, *Structura stilistică a limbii*, în *Elemente de lingvistică structurală*, București, 1967, p. 211—221.

mari actori (Millo, C. Caragiali, Tardini etc.) — a căror voce, din păcate, nu a rămas imprimată pe discuri — trebuie să fi avut o pronunție destul de apropiată de cea actuală. Chiar dacă formarea actorilor în două școli și în două centre culturale diferite (București și Iași) a favorizat la început coexistența a două nuanțe de rostire (muntenească și moldovenească), în scurtă vreme s-a ajuns la o nivelare; prestigiul centrului București, după unirea Principatelor, a impus definitiv nuanța muntenească — sau, mai exact, nuanța de *koiné* bucureșteană — în rostirea scenică. Fără îndoială că, în procesul de unificare a pronunțării, scena a mers cu un pas înaintea masei vorbitorilor. Altfel nu ne putem explica succesul vechilor actori în orice colț de țară [26], ușurința cu care ei treceau de la un teatru la altul [27] și se integrau în colective diferite.

De-a lungul anilor, pronunțarea noastră scenică a suferit și influențe străine. Cea mai puternică a fost influența franceză și, în condițiile secolului al XIX-lea, faptul nu este de loc surprinzător. Orientarea spre Franța în toate domeniile de viață și activitate devenise o linie generală, iar teatrul românesc, încă tînăr și lipsit de experiență, apela fără rezerve la modelul francez. Au venit profesori francezi de dicțiune în țară, au plecat mai toți marii actori la Paris pentru studii, s-au stabilit trupe franceze în diferite orașe ale României, concurînd multă vreme firavele colective teatrale autohtone [28]. Scena românească s-a născut și a făcut primii ei pași,

---

[26] Presa secolului al XIX-lea înregistrează răsunătoare succese ale colectivului ieșean la București, ale actorilor bucureșteni în Banat, Transilvania, Moldova etc.

[27] C. Caragiali de la Craiova la București și de la București la Iași, Millo de la Iași la București, Teodorini de la Craiova la Iași etc.

[28] În legătură cu această etapă de dezvoltare a teatrului românesc dau amănunte importante: N. N. Belador, *Istoria teatrului român*, Craiova, 1895; T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915; C. Caragiali, *Teatrul național în țera romanescă, dedicate publicului romanu, lucrat la anul 1855*, București, 1867; id., *O repetiție moldovenească* sau *Noi și iar noi*, în „Primii noștri dramaturgi", [București, 1956]; M. Florea, *Mărturii asupra activității lui Millo în Franța*, în „Studii și cercetări de istorie a artei", 1955, nr. 3—4; Iorgu Iordan, *Din trecutul teatrului moldovenesc*, în „Pre-

așa-zicînd, în umbra teatrului francez și — deși a dat primul semnal de alarmă împotriva cosmopolitismului — nu s-a putut sustrage ea însăși unei franțuziri, atît în maniera de interpretare, cît și în pronunțare. Este bine cunoscută, și concludentă pentru noi, campania desfășurată de Mihail Eminescu împotriva formelor străine de pe scenă și pentru impunerea în teatru a unei vorbiri românești unitare. Iată cîteva fragmente grăitoare dintr-o cronică [29] pe care Eminescu o consacră exclusiv pronunției actoricești: „Am spus-o de mai multe ori, că un *n* nasal de felul celui franțuzesc nu există în limba românească și pronunția *conte, contra,* în care *o* și *n* să se rostească ca un singur sunet, nu se află după a noastră știre decît în vechea limbă bulgară, în limba polonă de astăzi și în cea franceză". „Nu știu de unde și pînă unde actorii români au pronunții atît de străine. Limba românească este din acele cu dreaptă măsură; ea n-are consoane prea moi, nici prea aspre, nici vocale prea lungi sau prea scurte: mai toate sunetele sînt medii și foarte curate. Cu toate acestea în teatru avem ocasie de a auzi vorbindu-se cu ton franțusesc (nasal) sau spaniol (gutural)". „Actorii români vorbesc foarte omenește acasă și [cu] prietenii lor; pe scenă-i altceva, acolo trebuie să vorbească ca franțujii și spaniolii. Ce bine și natural rostește d. es. D. Bălănescu, deși idiomul său e puțin cam moldovenesc".

Se pare însă că modelul francez nu apărea constant, regulat, în oricare spectacol; căci cu un an înainte, M. Eminescu scria: „Într-adevăr ne bucurăm mult văzînd un început de emancipare de nefasta influență francesă cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei pe catalici, cu vorba afectată și pronunția falsă.

---

miera artistică și literară", 3 octombrie, 1929; I. Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică,* [București], 1961; D. C. Ollănescu, *Teatrul la români,* în „Analele Academiei Române", seria II, tom. XX, Mem. Secț. Lit. 1899; I. Horia Rădulescu, *Teatru francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea,* Sibiu, 1943; id., *Istoria operei italiene din București,* în „Studii italiene", 1937, p. 35—39.

[29] „Curierul de Iași", nr. 25 din 6 martie 1877.

Reîntoarcerea la natură și la pronunția firească și-mbărbătată a limbii românești ni pare un succes foarte însemnat, oricît de neînsemnat ar părea unor ochi mai puțin pătrunzători" [30].

S-au perindat apoi prin orașele noastre trupe germane, maghiare, italiene, rusești etc. Unele încheiau contracte pe ani de zile, jucînd în diferite limbi, chiar și în limba română. Spectacolele acestor trupe străine au dat prilej actorilor români să cunoască alte școli de interpretare, să împrumute alte particularități. De pildă, față de vorbirea legată a francezilor, actorii germani și maghiari le-au oferit modelul unei vorbiri sacadate și mult mai emfatice; opera italiană i-a învățat să pronunțe într-un anumit fel sunetul cîntat etc.

Ecouri ale influențelor străine (mai ales franceză și germană) se mai aud și azi, sporadic, în pronunțarea noastră scenică. Le vom semnala la locul potrivit. Ceea ce vrem să subliniem aici este faptul că stilul scenic al rostirii românești își are viața lui, istoria lui. Condițiile în care a apărut și s-a dezvoltat, adaptarea la necesitățile specifice îi conferă o fizionomie aparte în cadrul pronunțării literare general românești.

3. OBIECTUL ȘI MATERIALUL CERCETĂRII NOASTRE

Într-o accepțiune mai largă, pronunțarea scenică cuprinde atît sunete vorbite, cît și cîntate; ea caracterizează adică, în egală măsură, vorbirea diverselor categorii de actori dramatici și a cîntăreților (de operă, de operetă, de estradă etc.). Uzează (conștient sau nu) de elemente ale stilului scenic crainicii radiodifuziunii și ai televiziunii, iar condițiile actuale din țara noastră favorizează pătrunderea pronunției scenice în cercurile din ce în ce mai largi ale artiștilor amatori. Răspîndirea stilului de care ne ocupăm este, așadar, mai puțin limitată decît s-ar putea crede.

---

[30] *Ib.*, nr. 74 din 4 iulie, 1876.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a nu complica inutil lucrurile, intrînd în detalii de tehnică a belcantoului sau analizînd diferențele acustice dintre scenă și microfon, am ales ca obiect de studiu prototipul stilului scenic de pronunțare, reprezentat de vorbirea actorilor de teatru. Vom supune unei cercetări minuțioase rostirea acestor actori, referindu-ne numai din cînd în cînd la situația din operă sau de la radio.

Observațiile noastre au la bază un material relativ bogat, cules în decursul a 4 ani de pe diferite scene din țară, fie prin audiție directă, fie prin înregistrări pe bandă de magnetofon, fie prin intermediul emisiunilor „Teatru la microfon". Urmărind consfințirea uzului actual și nu introducerea de noi reguli în pronunțarea scenică, ne-am îndreptat atenția în special asupra rostirii celor mai mari actori contemporani, care, prin autoritatea lor, impun — în general — norma scenică. Pentru anumite verificări și completări, am recurs și la audierea plăcilor din Muzeul Teatrului Național „I. L. Caragiale", care cuprind fragmente dramatice interpretate de actori de mult dispăruți, ca C. I. Nottara, Maria Filotti, I. Soreanu, Tony Bulandra ș.a. Rostirea marilor maeștri ai teatrului românesc constituie garanția pentru o justă analiză a elementelor stilului scenic. Ne vom feri totuși de a lua această rostire drept unic criteriu. Maeștrii pot greși și ei uneori, după cum actorii care nu sînt maeștri pot fi, într-o privință sau alta, exemple de corectitudine. Ca să apreciem în mod obiectiv pronunțarea tuturor categoriilor de actori, vom ține seamă, în permanență, și de realitatea vie a limbii române, de tendințele ei actuale.

Cerința de obiectivitate și de precizie ne obligă de asemenea să acordăm mai mult interes prozei decît versurilor. Versul alcătuiește un excelent exercițiu pentru formarea dicțiunii și a expresivității, dar conține adesea particularități fonetice care nu se încadrează unei reguli scenice și nu sînt semnificative pentru vreunul din aspectele stilului scenic. De altfel, sub raportul strict al pronunțării sunetelor, versul și proza nu diferă prin nimic esențial; scena tinde, dimpotrivă, să le apropie tot mai mult.

Scanned with OKEN Scanner

O analiză fonetică și fonologică — mai ales cînd are și un scop normativ — face abstracție de rolul afectului în realizarea sunetelor vorbirii. Materialul nostru nu permite însă degajarea totală de factorul afectiv. Trecerea textului dramatic prin filtrul sensibilității artistice este o necesitate a scenei și cauza multor fenomene speciale în articularea sunetelor. Deși regula stilului scenic va fi dedusă din vorbirea în ritm normal, cu sunete de durată, înălțime și intensitate normală, totuși vom consacra un spațiu relativ larg influențelor exercitate de afect asupra sunetelor.

Procedînd astfel, ne deosebim de Th. Siebs și de Gr. Vinokur, care, în lucrările lor, au neglijat intenționat valorile sugestive ale sunetelor și nu au abordat decît tangențial problemele prozodiei. Menționăm, de asemenea, că Th. Siebs și Gr. Vinokur nu au analizat pronunțarea scenică decît sub aspectul ei normat și normativ, în timp ce aici ne propunem o perspectivă mai largă, cuprinzînd și acele trăsături neliterare care fac din rostirea scenică un instrument de caracterizare a mediului, a tipurilor sociale, a indivizilor.

Scanned with OKEN Scanner

II. ASPECTELE PRONUNȚĂRII SCENICE

Înainte de a stabili ce e corect şi ce e incorect pe scenă, înainte de a aproba sau de a critica vreo abatere a scenei de la rostirea literară, se cuvine să avem în vedere cele două funcţii ale vorbirii actorului: funcţia *generală* şi funcţia *artistică*[31].

În funcţia ei generală, vorbirea scenei se confundă, în linii mari, cu cea a majorităţii vorbitorilor culţi şi, prin urmare, trece neobservată de spectatori. Vorbirea generală serveşte îndeosebi scopul comunicării ideilor şi nu caracterizează personajul. Ea poate fi condiţionat neveridică, în sensul că se adresează publicului în limba lui, chiar dacă acţiunea şi personajele aparţin unor epoci sau unor ţări îndepărtate. De exemplu, eroii piesei *Maria Stuart* de Schiller vorbesc pe scena românească în limba română actuală, deşi toată lumea ştie că autorul i-a conceput vorbind în limba germană şi că în realitate ei se înţelegeau în engleza de la sfîrşitul veacului al XVI-lea. Într-o eventuală piesă românească cu acţiunea în America secolului al XXV-lea, eroii ar vorbi, fără îndoială, româneşte, şi nimeni nu ar avea naivitatea să-şi închipuie că americanii vor deveni, peste cinci veacuri, români. În asemenea cazuri vorbirea eroilor, uneori şi a autorului [32], e supusă unei convenţii, care înlesneşte transmiterea ideilor şi a sentimentelor de la popor la popor şi de la epocă la epocă.

---

[31] Distincţia acestor funcţii a făcut-o — dar numai teoretic — Gr. Vinokur, în *op. cit.*, p. 21.

[32] Cînd acesta e străin sau foarte vechi. De pildă, Shakespeare e interpretat la noi în româneşte, iar pe scenele engleze e prezentat, de obicei, în engleza actuală, nu în cea veche.

Cînd vorbirea scenică are şi misiunea de a caracteriza un personaj, de a-i defini într-un fel sau altul personalitatea, atunci ea apare în funcţie artistică. Spre deosebire de vorbirea generală, vorbirea artistică nu se neutralizează, ci reţine atenţia publicului. Datorită ei, spectatorul poate recunoaşte locul unde se petrece acţiunea, poate distinge un ţăran de un intelectual sau un străin de un autohton, poate să se edifice asupra gradului de cultură a personajului etc. Practic, pentru a-şi îndeplini funcţia artistică, vorbirea scenică nu face decît să adopte anumite particularităţi fonetice, gramaticale, lexicale şi sintactice de circulaţie sau frecvenţă redusă. De exemplu, biciuind parvenitismul, ignoranţa, snobismul şi alte racile, I. L. Caragiale a împînzit vorbirea personajelor sale cu nonsensuri, pleonasme, forme stîlcite devenite mai apoi celebre. Plasîndu-şi acţiunea în nordul Ardealului, Mihai Beniuc imprimă majorităţii eroilor din *Valea Cucului* o vorbire apropiată de graiul respectiv. În contrast cu mediul şi cu atmosfera creată, îl pune pe eroul Eduart Forţian să vorbească într-o limbă literară pretenţioasă. Rezultă deci că avem de-a face, în vorbirea artistică, cu o încălcare conştientă a normelor literare, în scopuri bine determinate.

Celor două funcţii ale vorbirii le corespund două aspecte ale pronunţării scenice. Există o pronunţare scenică *generală* sau *neutră* şi una pe care preferăm s-o numim *nonliterară* sau *definitorie* [33]. Dacă vocabularul, morfologia şi sintaxa limbii eroilor sînt fixate de obicei de către autor, în schimb fonetica oferă teren prielnic desfăşurării forţelor creatoare ale interpretului. Cunoscînd atît linia rolului, cît şi nuanţele posibile de rostire, actorul poate decide singur ce se potriveşte sau nu eroului respectiv. Subliniem însă că orice iniţiativă din partea actorului poate avea un rezultat contrar celui scontat, dacă nu se bazează pe cunoştinţe temeinice şi pe mult — foarte mult — simţ al măsurii.

---

[33] Termenul de *pronunţare artistică*, folosit de Gr. Vinokur în acest sens, e susceptibil de a crea confuzii.

Scanned with OKEN Scanner

Actorul trebuie să știe, întîi de toate, că majoritatea personajelor dramatice reclamă o pronunțare *generală* și că această pronunțare nu are voie să prezinte particularități ce nu pot fi neutralizate de urechea spectatorului. Pronunțarea generală creează fondul cenușiu, uniform, pe care pronunțarea definitorie brodează — cînd e cazul — figurile ei colorate. În lipsa unui fond neutru, nuanțele se amestecă, se contopesc, își pierd semnificația. Cum am mai savura pelticia lui Dandanache, dacă toți eroii *Scrisorii pierdute* ar fi peltici?

Actorul mai trebuie să știe că se întîmplă foarte rar ca un personaj să necesite utilizarea exclusivă a pronunțării nonliterare. Cu cît pronunțarea diferă mai strident de uzul general, cu atît eroul e mai străin, mai îndepărtat de sufletul și de înțelegerea publicului. Dacă Vlaicu Vodă al lui Davila ar apărea pe scenele noastre cu pronunțarea românească a secolului al XIV-lea [34] ar fi, desigur, fluierat. De asemenea, un țăran ardelean, conceput de autor ca un erou pozitiv, devine antipatic și grotesc prin adoptarea integrală a graiului de baștină [35].

De multe ori în rostirea aceluiași personaj se împletesc cele două aspecte: unul general, care îl apropie de restul eroilor și de lumea spectatorilor, altul definitoriu, care îl diferențiază, îi conturează profilul. Rolul Lizei din *Pygmalion* e un bun exemplu în această privință, deoarece se axează în întregime pe trecerea treptată de la rostirea definitorie la cea generală.

E de ajuns ca în pronunțarea generală a unui personaj să se strecoare două-trei neologisme greșit rostite, ca să ni se confirme o anumită latură a personalității sale (de exemplu, lipsa de cultură). Dacă însă o astfel de rostire greșită apare nu din considerente artistice (pentru construirea personajului scenic), ci datorită necunoaș-

---

[34] Presupunînd, prin absurd, că interpretul ar reuși s-o reconstituie.

[35] Citățm, în această ordine de idei, observația făcută de M. Eminescu, cu aproape un veac în urmă: „A face din pronunția provincială a unui popor un element de plăcută naivitate e permis, pentru că persoana care vorbește astfel ne devine simpatică, dar a face *ridicolă* o pronunție înlăuntrul unui ș-aceluiași popor este procedura unui om care caută efect cu orice preț" („Curierul de Iași", nr. 133 din 5 decembrie, 1876).

Scanned with OKEN Scanner

terii de către actor a legilor vorbirii, atunci personajul apare într-o lumină falsă : i se atribuie pe nedrept lipsuri individuale care aparţin interpretului. Actorul nu poate deci realiza aspectul nonliterar al rostirii, pînă nu cunoaşte bine aspectul general. „Folosirea cu pricepere şi subtilitate a diverselor abateri de la normele de pronunţare sau de la aşa-numitele reguli de accentuare reprezintă o nuanţă suplimentară de neînlocuit în reliefarea acelor trăsături care nu sînt suficient de bine subliniate în textul dramaturgului", spune Vl. Filippov [36]. Dar abaterea e posibilă numai după însuşirea normei.

Rigoarea aplicării normelor rostirii generale depinde, într-o măsură oarecare, şi de caracterul textului dramatic : o comedie de situaţii e mai puţin pretenţioasă decît o dramă clasică. După necesităţile dictate de context, pronunţarea generală prezintă două variante : una severă, pretenţioasă, alta familiară, mai liberă, mai apropiată de uzul comun. Dar oricît de intimă ar fi atmosfera piesei, interpreţii nu au libertatea de a face concesii prea mari rostirii cotidiene, de a aduce pe scenă rostirea „ca la colţ de stradă". Însăşi pronunţarea definitorie, în principiu nenormată, îşi are limitele ei. Actorul are datoria să stabilească, de la caz la caz, cantitatea şi calitatea licenţelor artistice capabile de a sublinia autenticitatea eroului, fără a-l diforma, fără a-l vulgariza.

În concluzie, rostirea generală atrage atenţia asupra sensului cuvîntului, nu asupra formei lui. Corectitudinea acestei rostiri depinde de gradul însuşirii normelor care îi asigură unitatea. Rostirea nonliterară pune în evidenţă forma cuvîntului ; ea e corectă dacă e veridică, adică dacă abaterile de la normă se întemeiază pe cunoştinţe lingvistice speciale şi pe un simţ lingvistic dezvoltat. Nici unul din cele două aspecte ale pronunţării scenice nu poate fi corect dacă e creat la întîmplare : „Întîmplarea nu poate servi ca bază, iar fără o bază nu există adevărată artă, ci numai diletantism" [37].

---

[36] *К вопросу нарушении произносительных норм в сценической речи*, în Gr. Vinokur, *op. cit.*, p. 6.

[37] K. S. Stanislavski, *Viaţa mea în artă*, [Bucureşti, 1951], p. 458.

III. PRINCIPIILE FUNDAMENTALE ALE PRONUNȚĂRII SCENICE

1. CLARITATE ȘI EXPRESIVITATE

Condiţia indispensabilă a oricărei comunicări prin viu grai este rostirea clară a sunetelor, adică emiterea lor cu o durată, intensitate şi înălţime care să asigure perceptibilitatea. Aşa cum e de aşteptat, în condiţiile scenice această exigenţă se impune cu mai multă severitate decît în condiţiile vorbirii obişnuite.

Relativa depărtare a sursei de emisie (gura actorului) faţă de aparatul de recepţie (urechea spectatorului) constituie o serioasă dificultate, în faţa căreia actorul nu poate să rămînă indiferent. Exerciţiile de dicţiune urmăresc îndeosebi sub acest aspect pregătirea viitorului actor, perfecţionînd posibilităţile aparatului său fonator. Drept rezultat al acomodării la necesităţile specifice, pronunţarea scenică prezintă de obicei sunetele într-un tempo mai lent, cu o durată şi o intensitate mai mare. Comparativ cu vorbirea literară cotidiană, în cursul căreia se produc numeroase fenomene de fonetică sintactică (asimilări, afonizări, sincopări etc.), vorbirea actorului redă mult mai exact fiecare cuvînt, fiecare sunet, aşa încît să nu creeze confuzii. Înţelegerea greşită sau incompletă a cuvintelor şi a frazelor îl îndepărtează pe spectator de la conţinutul replicilor, îl oboseşte, îl enervează.

Dacă, în general, artiştilor noştri dramatici nu li se poate reproşa lipsa de dicţiune, trebuie totuşi să atragem atenţia asupra frecventelor cazuri de inadaptare la condiţiile sălii de spectacol. Familiarizaţi cu săli de capacitate redusă, grupuri întregi de actori şi-au format obiceiul de a rosti sunetele cu o intensitate scăzută faţă de cea a uzului scenic. Păstrînd acest obicei şi atunci cînd joacă în săli vaste, ei se expun riscului de a nu fi auziţi de întregul public.

Scanned with OKEN Scanner

În schimb, actorii care şi-au potrivit intensitatea la o sală mare apar adesea cu o rostire stridentă pe scenele teatrelor mici.

Situaţiile foarte variate în care actorul de azi îşi exercită meseria îl obligă la o permanentă adaptare: „filmul, televiziunea şi radioul îi cer, pe lîngă o tehnică specială de joc actoricesc, şi o tehnică specială a emisiei şi a rostirii", cum bine observă Sandina Stan [38]. De la J. Tarneaud [39] aflăm că, în faţa microfonului, individul e subordonat maşinii, iar pentru a remedia defectele maşinii e necesar un tip deosebit de antrenament vocal, care în S.U.A. se face în şcoli special înfiinţate. În aceste împrejurări, nu e surprinzător faptul că vorbirea din filme, de la radio etc. începe să alcătuiască obiectul unor cercetări lingvistice [40].

Dar, pe lîngă claritate (care se cere asigurată în orice condiţii), rostirea actorului trebuie să mai aibă o calitate, dobîndită tot prin studiul sistematic al dicţiunii: expresivitatea. Dacă pentru vorbitorul comun funcţia expresivă a sunetelor este accesorie şi facultativă, pentru actor devine la fel de importantă ca şi funcţia de comunicare. Căci actorul nu urmăreşte pur şi simplu să spună răspicat ce are de spus, ci şi să trezească în spectator interesul pentru ideea formulată, să transmită acestuia emoţia artistică, să-l facă să trăiască intens sentimente variate. Fiecare replică a actorului îmbină obligatoriu, în cadrul aceluiaşi şir de sunete, două mesaje: unul *făţiş*, bazat pe codul lingvistic convenţional, altul *secret*, *confidenţial*, realizat prin mişcarea expresivă şi întemeiat pe un cod natural [41].

---

[38] *Op. cit.*, p. 70.

[39] *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie*, Paris, 1961, p. 177.

[40] În Italia, de pildă, apare o întreagă literatură în jurul acestei probleme. Cf. Martini Fracastoro, *La lingua e la radiò*, Florenţa, 1951; A. Calzolari, *La radiò e la pronunzia*, în „Lingua nostra", XII, 1951, p. 25—26; A. Menarini, *Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema. Saggi di filmologia linguistica*, Milano — Roma, 1955.

[41] O admirabilă descriere a celor două tipuri de mesaj a făcut-o I. Fónagy: *A hang és a szó hirértéke a költői nyelvben*, în „Nyelvtudományi Közlemények", Budapesta, LXII, [1960], nr. 1, p. 73—100.

Expresivitatea sunetelor a fost multă vreme greșit înțeleasă. Teoria simbolismului fonetic a pătruns la noi mai ales sub aspectul ei deformat, dus pînă la ultimele limite ale idealismului subiectivist de către urmașii lui Maurice Grammont [42]. Consecințele acestui mod de a concepe estetica sunetului vorbit se fac și azi simțite în conservatoarele și în institutele noastre de teatru, unde se demonstrează că anumite vocale sînt „clare, luminoase", iar altele „sumbre, mohorîte", că unele sînt potrivite pentru exprimarea ideilor înalte, altele dimpotrivă, sugerează idei meschine, vulgare [43].

În realitate nu există sunete „frumoase" și sunete „urîte" prin ele însele. Valorile sugestive ale sunetelor nu sînt fixe și nu depind de natura sunetului, ci de sensul contextului în care se încadrează sunetele respective. În această privință ne asociem cu totul la părerea lui Paul Delbouille: „dacă există o valoare sugestivă a sonorităților, ea este în mod necesar secundară, subordonată sensului; ea nu poate exista fără acesta" [44]. Și mai departe: „să nu uităm că nu numai valoarea sunetului [...] e strict determinată de sensul care îi e asociat, ci acest sens este — el însuși — orientat, limitat prin contextul în care e înserat" [45]. Prin urmare, oricare sunet este propriu a exprima orice idee. Explicarea forței de sugestie a sunetelor nu trebuie să se axeze pe analiza structurii lor fizice, ci pe analiza textului dramatic în care ele apar.

---

[42] Al cărui *Traité de phonétique*, ed. VI, Paris, 1960, deși foarte interesant și convingător, conține cîțiva din germenii viitoarelor exagerări.

[43] În lucrarea citată a Sandinei Stan se spune că vocalele *ă* și *î* „au un timbru mai puțin estetic ca celelalte cinci vocale" și că „aspectul lor sonor, oarecum neplăcut, poate fi remediat" (p. 82).

[44] *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, 1961, p. 228.

[45] Paul Debouille, *op. cit.*, p. 229. În articolul *Sur la valeur impressive et expressive de l'i dans la poésie roumaine*, în „Bulletin linguistique", VI, 1940, p. 166—169, acad. Al. Rosetti a demonstrat același lucru, pe un plan mai restrîns. D-sa arată că aspectul palatalizat al consoanelor finale nu are o valoare sugestivă de sine stătătoare, ci numai una obținută din context.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, acesta este și modul practic de realizare a expresivității pe scenă. Rareori se întîmplă ca un interpret, atras de mirajul rezonanțelor, să uite sensul și obiectivul replicii sale. Rare sînt și textele dramatice care permit crearea de efecte prin așa-numita „armonie imitativă [46]. Procedeul general și firesc este acela de acomodare a sunetului la ideea exprimată. Acomodarea constă în faptul că actorul — prin modificarea timbrului, a duratei, a intensității, și mai ales prin variații de accent, de ton, de tempo — imprimă sunetului anumite calități, cu ajutorul cărora poate să transmită în mod mai plastic spectatorului sensul vorbelor sale, al trăirii sale interioare. Efectul acustic al vorbirii actorului nu se bazează pe calitățile naturale ale sunetelor, ci pe arta de a le șlefui, de a le modela în funcție de context. Sunetele scenei sînt mai elastice, mai melodioase și mai sugestive decît cele ale vorbirii literare obișnuite, tocmai datorită legăturii lor permanente cu conținutul de idei, legătură realizată prin intermediul sensibilității actorului.

Este evident că nici principiul clarității, nici cel al expresivității nu se pot aplica fără a recurge la oarecare artificii, la așa-zise „exagerări scenice". Publicul acceptă aceste exagerări atîta vreme cît nu le sesizează. Îndată ce începe să le perceapă conștient, le respinge, le condamnă. De aceea actorii sînt obligați să-și îmbogățeze mereu mijloacele expresive, să găsească noi și noi procedee tehnice de nuanțare a rostirii. Așa se creează m o d a în pronunțarea scenică. A existat, în trecutul nu prea îndepărtat, o modă a emfazei retorice [47], căreia azi i-a luat locul tendința contrară, înspre o cît mai autentică vorbire familiară. Reacția modei noi împotriva celei vechi a fost atît de puternică încît s-a ajuns la o adevărată „exagerare a lipsei de exagerări". Pe bună dreptate, deci, Sandina Stan atrage atenția asupra noului pericol: „S-a creat o modă foarte primejdioasă printre unii actori, mai ales printre cei tineri, moda

---

[46] În legătură cu această problemă, cf. și Fr. de Saussure, *Cours ae iinguistique générale*, Paris, 1955, p. 101—102.

[47] Vom arăta, mai departe, prin ce se manifesta concret această modă.

de a declara «declamație goală» sau «teatralism» orice rostire scenică frumoasă, corectă... Se găsesc chiar unii «teoreticieni» care se străduiesc să demonstreze utilitatea unei vorbiri scenice neglijente sub cuvînt că aceasta ar fi adevărata vorbire «naturală»"[48]. Naturaleţea vorbirii nu se realizează prin renunţarea totală şi definitivă la orice artificiu scenic, ci prin adaptarea cuvîntului rostit la preceptele genului abordat[49]. Atîta vreme cît vor exista condiţii specifice ale comunicării în teatru, vor exista şi diferenţe ale scenei faţă de vorbirea comună, vor exista adică exagerări, în lipsa cărora nu poate fi învinsă nici distanţa de la rampă la galerie, nici indiferenţa publicului spectator.

2. DESPRINDEREA DE IMAGINEA SCRISĂ A SUNETELOR

Sunetele pronunţării scenice, ca şi ale pronunţării literare, nu corespund întocmai sunetelor scrise. Faptul este cunoscut şi valabil pentru toate limbile. Oricît de fonetic ar fi un alfabet, el nu redă întocmai sistemul de sunete al limbii vorbite[50]. Chiar presupunînd că ar izbuti să o facă, odată fixată, scrierea rămîne neschimbată perioade îndelungate, timp în care pronunţarea evoluează[51].

E adevărat că, în general, în limba română unui sunet îi corespunde o literă. Nu scriem 2—3 vocale pentru a pronunţa una (cf. fr. şi germ. *ie* = *i*, engl. *ee* = *i*; *oe* = *o*); nu scriem litere pe care în mod regulat să nu le pronunţăm (cf. *h* în fr. *bohème, cahier; homme*, în germ. *Nähe, Ruhe, Wehe*, în engl. *honor*, în sp. *hermana*)

---

[48] *Op. cit.*, p. 9.

[49] Acelaşi lucru îl recomandă şi J. Tarneaud, *op. cit.*, p. 175.

[50] Din pricina aceasta lingviştii sînt obligaţi adesea să recurgă la aşa-numita „transcriere fonetică", un sistem de semne care redau cu maximum de exactitate particularităţile fiziologice şi acustice ale diverselor sunete. Un număr de astfel de semne vom folosi şi în expunerea noastră. Vezi lista de la p. 9—13. Explicaţii amănunţite în privinţa realizării sunetelor corespunzătoare vom da în cursul capitolelor următoare.

[51] De obicei reformele ortografice izvorăsc din necesitatea de a pune de acord stadiul avansat al pronunţării cu aspectul desuet al graficii într-o limbă oarecare.

Scanned with OKEN Scanner

etc. Totuși, cu aceeași literă (*i* sau *o*) notăm realități fonetice diferite (*i* plenison, timbru consonantic palatal și *y* — respectiv *o* plenison, timbru consonantic labial și ω), pronunțăm sunete pe care nu le scriem (*yel*, *luωăm* pentru „el, luăm"), notăm prin două litere un singur sunet consonantic (*ch* = *ḱ*, *gh* = *ǵ*), redăm același grup consonantic în două feluri (*cs* și *x*) etc. Aceste fapte, și încă multe altele [52], dovedesc că pronunțarea românească se dezvoltă relativ independent de aspectul ei grafic.

În vorbirea curentă, pe scenă sau în afara ei, sunetele se înlănțuiesc, se influențează reciproc, se adaptează unul altuia, într-un fel care nu poate și nu trebuie să fie redat în scris. Ar fi absurd să ne străduim a păstra integritatea fiecărui sunet, a rosti fiecare literă exact așa cum apare ea într-un text oarecare, după cum ar fi absurd să transformăm ortografia într-un sistem de transcriere fonetică. Tendința permanentă și justificată de apropiere a sunetului scris de cel vorbit duce la o corespondență între ortografie și ortoepie, dar nu la suprapunerea lor perfectă.

În mod normal, pronunțarea este cea care determină modificarea scrierii. Se întîmplă însă — deși e nefiresc — ca scrierea să influențeze și chiar să modifice pronunțarea. În limba română avem un caz tipic. Formele de prezent indicativ pers. 1 sg., 1, 2 și 3 pl. ale verbului „a fi", scrise multă vreme cu *u*, după preceptele latiniștilor, s-au înrădăcinat atît de profund în conștiința vorbitorilor intelectuali încît revenirea la scrierea cu *î* nu izbutește să-l înlăture total pe *u* din pronunțare. În prezent, pe scenele teatrului românesc, ca și în vorbirea literară, formele *sînt*, *sîntem*, *sînteți* alternează foarte evident și supărător cu *sunt*, *suntem*, *sunteți*. Am constatat cu surprindere că, în majoritate, actorii bătrîni și foarte bătrîni sînt cei care pronunță consecvent *sînt* [53], pe cînd actorii tineri ori

---

[52] Cf. *Gramatica limbii române*, vol. I, p. 100—101; *Mic dicționar ortoepic*, p. 5—16; Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, [București], 1956, p. 167—199.

[53] Împotriva normei literare a vremii, actori ca I. Soreanu, C. I. Nottara ș. a. rosteau *sînt*.

s-au fixat la *sunt*, ori oscilează între *sînt* și *sunt* [54]. Este o dovadă că tinerii se desprind mai greu de textul scris și de regula ortografică învățată, pînă nu de mult, în școli. Este o dovadă că lor trebuie să ne adresăm, în primul rînd, atunci cînd recomandăm o pronunție în conformitate cu realitatea limbii vorbite.

Cît de dăunătoare pentru scenă este alternarea formelor cu *u* și cu *î* se poate vedea dintr-un fragment extras din piesa *Doctorul fără voie* de Molière, piesă radiodifuzată la 16 noiembrie 1958 și la 6 iulie 1962 (cu aceeași distribuție):

Actul I scena 6

Sganarelle: „...nu *sunt* doctor și nu pricep ce vreți să spuneți".
Valère: „...vă rog să mărturisiți ceea ce *sînteți*".
. . . . . .
„Nu *sînteți* doctor?"
. . . . . .
Lucas: „Nu *sunteți* doctor?!"
. . . . . .
Sganarelle: „...domnilor, *sunt* tot ce vreți să fiu".
. . . . . .
„... vă arde de glumă cînd îi tot dați zor că *sînt* doctor?"
Valère: „... iar tăgăduiți că *sînteți* doctor?"
Sganarelle: „Să mă ia dracu dacă *sînt*!"
. . . . . .
„Ei bine, domnilor, bine... Dacă vreți *sînt* doctor, poftim".
. . . . . .
„E sigur, sigur de tot că *sînt* doctor?"
. . . . . .
Valère: „*Sînteți* cel mai iscusit doctor din lume".
. . . . . .
Sganarelle: „A! nici nu mai încape îndoială că *sunt* doctor.
Uitasem, dar acum îmi aduc bine aminte. *Sunt* doctor".

---

[54] Urmărind stabilirea unui procentaj în acest sens, am luat, la întîmplare, un număr de 100 de actori și am constatat că 43 din ei rostesc consecvent *sînt*, 25 consecvent *sunt*, iar 32 oscilează între *sunt* și *sînt*.

Dacă *sunt* ar apărea consecvent la un anumit personaj, pentru a-i imprima o anumită trăsătură de caracter (de pildă preţiozitate), nu am avea nimic împotrivă. Dar apare cînd o formă, cînd cealaltă, la intervale foarte scurte şi chiar în gura aceluiaşi erou, cel principal. Faptul nu poate să rămînă neobservat de public. Atenţia fiindu-i sustrasă de la conţinutul piesei, ascultătorul ajunge, poate, să se întrebe dacă cearta lui Sganarelle cu servitorii lui Géronte nu porneşte cumva de la o neînţelegere asupra formelor verbului „a fi". Va medita poate şi asupra propriei pronunţări şi, pentru a adopta forma corectă, va recurge la dicţionar sau la gramatică, deoarece pronunţia actorilor, în loc să-l îndrume, l-a derutat.

Iată deci o creaţie de două ori ratată. O dată pentru că a înăbuşit emoţia artistică, aducînd pe prim plan forma în detrimentul fondului, şi a doua oară pentru că nu şi-a îndeplinit scopul instructiv.

O altă influenţă condamnabilă a literei scrise asupra rostirii este lipsa preiotării lui *e* iniţial în cuvinte ca *el*, *este*, *era*, *eu* etc. Pe scenă această particularitate apare în pronunţarea unor actori foarte populari şi ameninţă să se răspîndească în grupuri tot mai largi de actori tineri. Fiind de dată relativ recentă, fenomenul s-ar putea datora şi unei asimilări forţate a cuvintelor respective la neologisme (*elev*, *erija*, *existenţă* etc.) al căror *e* iniţial este, pe bună dreptate, nepreiotat. Oricum ar fi, rostirea *el*, *este* etc. „ad litteram" e artificială, iar actorul, folosind-o, dă impresia unui şcolar care învaţă să citească.

Erori şi inconsecvenţe de natura celor semnalate pot fi evitate dacă actorii îşi îndreaptă mai mult atenţia înspre limba vie, dacă urmăresc mai îndeaproape rostirea marilor maeştri ai scenei contemporane [55] şi, în general, dacă renunţă la imaginea scrisă a sunetelor. Eliberarea de sub influenţa grafiei constituie unul din principiile esenţiale care călăuzesc rostirea scenică spre corectitudine.

---

[55] Ne gîndim atît la cei în viaţă, cît şi la cei morţi de curînd, a căror voce trăieşte încă pe discuri şi pe benzi de magnetofon.

Principiul e valabil și obligatoriu nu numai pentru pronunțarea generală, ci și pentru cea definitorie. Caracterizînd un personaj prin limbă, dramaturgul face uz de cuvinte, de forme gramaticale sau de construcții sintactice adecvate, dar nu recurge (în mod obișnuit) la semne grafice speciale, nu notează pronunția personajului exact așa cum o concepe el în gînd. Este datoria actorului să descopere particularitățile fonetice ale eroului și să completeze, cu ajutorul lor, textul dramatic. Respectul exagerat față de litera scrisă (și tipărită !) îl împiedică adesea pe actor să-și îndeplinească această datorie. Să dăm un exemplu. Eroii *Nopții furtunoase* sînt mici burghezi dintr-o mahala bucureșteană. Pe lîngă neologisme corupte (*alevoa*, *bagabónt*, *izirciț*, *lăcrămație*, *musiu*, *pamplezir*, *sanfasò*, *stabilament*) sau prețioase (*constituțiune*, *democrațiune*, *justaminte*, *polițiune*, *protege-mă*, *siguralmente*, *solemnaminte*), Caragiale le-a împrumutat termeni și expresii specifice mahalalei (*lingoare*, *mațe-fripte*, *pastramagiu*, *țață*, *a trage aghioase*, *a se ține gaie*, *să n-ai parte de mine*, *să mă-ngropi*, *fugi că mor*), precum și particularități morfologice și sintactice tipice pentru mediul respectiv (iotacizarea verbelor : *consimț*, *închiz*, *să spuie*, *văz* ; forma populară de viitor : *mi-o da*, *cînd oi vrea*, *m-oi culca* ; construirea completivei drepte cu „pentru ca” : *am vrut pentru ca să-ți fac un atac*). Dar formele indicate de autor par stranii și neverosimile dacă nu sînt grefate pe o pronunțare adecvată. De bună seamă, Caragiale nu și-a imaginat altfel eroii decît rostind *dă*, *pă*, *dîn* etc. [56]. Și totuși, majoritatea interpreților contemporani redau textul clasicului nostru în cea mai pură rostire literară. Toate Zițele pe care le-am auzit pronunță *se culcă*, *să se ducă*, *pe mine*, *dinspre*, *vai de mine*, și nu *să culcă*, *să să ducă*, *pă mine*, *dînspre*, *vai dă mine*, cum ar fi normal pentru o Ziță [57]. Unicul lor argument este că „așa a scris Caragiale”,

[56] Pe alocuri el și notează *d-alea*, *p-acolo* (deci *d*, *p* duri).

[57] Menționăm că opera a făcut un pas înainte față de teatru. Zița, în una din interpretările operei bucureștene, își cîntă mai autentic replicile : „Angel radios ! *Dă* cînd întîiași dată te-am văzut...” etc.

că „așa sună textul tipărit". Dar și Alecsandri a scris : *nu știu de se cuvine, cumnățică, de aceea, isprăvnicească* și interpreții Chiriței au știut să pronunțe *nu știu di să cuvini, cumnățîcî, di-aș̆iya, isprăvniș̆asî*.

Grija pentru exactitatea redării textului dramatic e justificată pînă la un anumit punct, în sensul că actorul nu are dreptul să modifice sau să denatureze replicile. Dar prudența și fidelitatea nu trebuie să meargă pînă la inhibarea oricărei inițiative creatoare, pînă la transformarea actorului în rob al literei. Relativa independență față de text și inițiativa bine orientată caracterizează personalitatea adevăratului artist, care nu reproduce pur și simplu, ci interpretează, creează. Se știe că uneori între actor și dramaturg s-a stabilit o colaborare spontană, de la text la spectacol și de la spectacol la text. Se știe că unele adaosuri și rectificări, simțite de interpret ca necesare, au fost acceptate de autor și introduse în opera sa [58]. Dacă în trecut această colaborare era oarecum întîmplătoare, în noile condiții de muncă de la noi se poate efectua organizat, sistematic. Contribuția activă a actorului talentat la construirea personajului scenic nu poate fi decît binevenită, atît pentru autor cît și pentru spectator.

Principiul degajării de imaginea sunetului scris se aplică cu mai multă rezervă în două cazuri. În primul rînd la versuri, care — prin schema lor fixă și, uneori, prin licențele poetului — nu permit prea multe intervenții din partea interpreților. În al doilea rînd, la piesele vechii dramaturgii originale, unde grafia poate oglindi o pronunție specifică, a cărei modernizare ar prejudicia atmosferei de ansamblu. Firește că, în ambele cazuri, o adaptare la rostirea scenică generală este absolut necesară. Actorul va rosti *mîngîi* și nu *mîngîi, yeu* și nu *eu* etc. Dar dacă Eminescu a scris *deșerte* „deșarte", *fiici* „fiice", *giulgi* „giulgiu", *îndărăpt* „îndărăt", *înduioșere* „înduioșare", *întinz* „întind", *jele* „jale", *lunge* „lungi", *se mișc*

[58] Este cazul unei replici din *O scrisoare pierdută*, care aparține actorului I. Brezeanu.

„se mișcă", *nouri* „nori", *părete* „perete", *rămîie* „rămînă", *răsai* „răsari", *rump* „rup", *samă* „seamă", *soarte* „soartă" etc., actorul e obligat să rostească așa cum e scris, altminteri strică ritmul sau rima ori destramă armonia limbii versului eminescian.

Cu privire la textul pieselor vechi românești[59], se pune problema apropierii de rostirea actuală, fără însă a se renunța la izul arhaic. Actorul va selecționa materialul scris al autorului, alegînd din el numai acele particularități învechite sau regionale [60] care sînt strict necesare pentru a imprima culoarea epocii și a locului. Cu cît numărul elementelor străine limbii actuale e mai redus, cu atît efectul lor sporește. Dificultatea constă însă mai ales în distingerea precisă între ceea ce e formă a limbii vechi scrise și ceea ce e formă a limbii vechi vorbite. Fără o bună cunoaștere a stadiului respectiv de limbă sau fără a apela la ajutorul unui specialist, actorul riscă să facă grave confuzii și să-l inducă în eroare pe spectatorul de bună credință.

Rezerva impusă de vers și de textul vechi nu înseamnă deci o concesie făcută scrierii. Pentru a respecta licențele poetice, pentru a elimina sau a menține trăsături de rostire arhaică, actorul trebuie să ia cunoștință de ele de pe poziția vorbitorului contemporan. El nu-și însușește formele de-a gata din text, ci le adoptă conștient, indiferent dacă o face constrîns de prozodie sau convins de utilitatea lor. Procesul de cîntărire și evaluare a formelor scrise intervine și aici cu necesitate. Faptul confirmă, o dată în plus, că în conștiința actorului sunetul trebuie să aibă independență și prioritate față de literă.

---

[59] Ne referim la piese — de altfel rar reprezentate — ca cele cuprinse în volumul *Primii noștri dramaturgi*, [București, 1956]. Pentru traducerile vechi nu există dificultăți reale. Ele cer de obicei o vorbire neutră, așa încît actorul le poate adapta fără teamă la pronunțarea actuală, suprimînd balastul particularităților grafice învechite.

[60] Regionalismele din literatura secolului trecut, relativ numeroase, nu au toate un scop artistic, ci reprezintă adesea realități ale unui stadiu de limbă literară.

Scanned with OKEN Scanner

3. UNITATE ȘI VERIDICITATE

Ca și pronunțarea literară, pronunțarea generală a scenei se opune noțiunii de pronunțare regională; se ridică deasupra graiurilor, deasupra particularităților dialectale, reunind caracteristicile fonetice cele mai frecvente și mai răspîndite.

Principiul renunțării totale la orice aspect regional se aplică mai sever pe scenă decît în viață. Vl. Filippov [61] observă că majoritatea oamenilor — poate cu excepția lingviștilor — iau propria lor pronunțare drept criteriu, uitînd că ea e supusă influenței graiului celor din jur. Într-adevăr, într-un cerc de vorbitori intelectuali, chiar purtînd o discuție la nivel înalt, ne putem da seama cu destulă ușurință care dintre ei e moldovean, care e oltean, care ardelean, deși fiecare e convins că vorbește o limbă literară. Adepți consecvenți ai pronunțării literare se întîlnesc foarte rar, după cum rari sînt actorii care tolerează regionalisme în pronunțarea lor generală. Situația e semnificativă și explicabilă. Păstrînd nuanțe de rostire regională, un profesor, un medic, un academician chiar, nu riscă să devină nefolositor în domeniul său de activitate. Valoarea muncii sale nu depinde — sau depinde într-o foarte mică măsură — de felul în care și-a însușit sau nu normele vorbirii literare. Să ne închipuim însă un Romeo palatalizînd dentalele sau o Ofelie rostind *m-am spăriet, m-o prins, și m-o lasat, jălind* etc. Dacă pronunțarea generală nu rezistă acțiunii de neutralizare, întreaga creație interpretativă își pierde valoarea. Eroul e nimicit, iar în fața publicului stă un simplu actor ridicol deghizat. Citățm, în această ordine de idei, părerea pe care Goethe o exprima încă la 1803: „Dacă în cadrul unui discurs tragic se strecoară un provincialism, cea mai frumoasă recitare e desfigurată și auzul spectatorului e lezat. Decurge de aici faptul cel mai important și mai necesar pentru un actor în

---

[61] Cf. *op. cit.*, p. 4.

formare: acela de a se elibera de toate erorile dialectului și de a căuta să ajungă la o pronunțare absolut curată. Nici un provincialism nu e folositor pe scenă. Acolo trebuie să domnească numai vorbirea germană pură, așa cum s-a format și s-a șlefuit ea prin bunul gust, prin artă și prin știință"[62]. La 70 de ani după Goethe, Eminescu făcea note critice cu privire la abaterile curente de la pronunțarea românească unitară, precizînd în încheiere: „Toate astea le-am spus din punctul meu de vedere — adică al artei dramatice. Or[i] cît de diferite [ar fi] pronunțiile în viață și în faptă... totuși pronunția pe scenă trebuie să fie pretutindenea una și aceeași — cea națională, căreia ardelenii îi zic «frumoasă»"[63]. Și mai departe: „Nimic n-ar fi mai ciudat decît un teatru ai cărui membri să aibă fiecare o coloratură diferită în pronunție"[64].

Răspunderea și riscul actorului fiind incomparabil mai mari, e firesc ca el să adopte o pronunțare mai îngrijită, mai unitară. De aici importanta misiune a scenei de a alcătui o școală a pronunțării corecte și unitare, misiune pe care o îndeplinește — din primii ei ani de existență și pînă azi — scena românească. Am arătat mai sus că vechii noștri actori (Millo, C. Caragiali, Tardini, Teodorescu, Luchian ș.a.) trebuie să fi avut o pronunție mai unitară decît a contemporanilor lor care vorbeau limba literară a vremii. Tradiția pronunțării marilor actori din trecut a fost preluată și dezvoltată de slujitorii actuali ai scenei. Deosebirile de la o regiune la alta s-au redus atît de mult încît nu exagerăm afirmînd că în prezent între colectivul de lingviști din București și cel din Iași

---

[62] *Regeln für Schauspieler*, ap. Th. Siebs, *op. cit.*, p. 1. Observăm că Goethe (ca și Siebs de altfel) concepea pronunțarea scenică în sensul strict limitat de „pronunțare generală" și nu admitea abateri sub nici un motiv. Lucrul este explicabil dacă avem în vedere obiectivul practic pe care îl urmărea Goethe; el spera ca prin intermediul rostirii scenice să se ajungă la unificarea — pe plan fonetic — a tuturor dialectelor germane.

[63] Mihail Eminescu, *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 413.

[64] Id., *ib.*, p. 414. Spre deosebire însă de Goethe, Eminescu intuia valoarea artistică a abaterilor pe scenă (vezi citatul de la nota 35).

Scanned with OKEN Scanner

există mai numeroase și mai importante diferențe de rostire decît între colectivul actorilor ieșeni și colectivul oricărui teatru bucureștean.

Faptul că puținele trăsături regionale aparțin nu atît actorilor din provincie cît celor din capitală nu este decît în aparență paradoxal. Actorul bucureștean, mai ales dacă e și originar din sudul țării, are ceva din psihologia vorbitorului „de la centru", care, conștient de superioritatea sa față de periferie, se consideră mai puțin expus pericolului de a greși. Așa se face că pe scenele din București apar uneori personaje celebre care rostesc *dă*, *pă* pentru *de*, *pe*; *eream*, *erea*, în loc de *yeram*, *yera*; *așea*, *grije*, *jumătate*, *șase*, *uși*, pentru *așa*, *grijă*, *jumătate*, *șase*, *ușă* etc. [65].

Nu este întîmplător nici faptul că pe scenele din Ardeal apare o rostire mai îngrijită. Neavînd o tradiție atît de veche ca a confraților lor de peste Carpați, actorii ardeleni profesioniști s-au acomodat cu atît mai ușor vorbirii literare, cu cît simțeau că graiul lor e mai îndepărtat de limba comună. Pînă nu de mult, scopul artistic se împletea aici cu un scop social-politic. Renunțînd la regionalisme, actorii ardeleni aveau convingerea că își aduc contribuția la făurirea unității lingvistice și spirituale a tuturor românilor. Unica trăsătură dialectală care ne-a atras din cînd în cînd atenția pe scena clujeană este rostirea dură a lui *ș* și *ț* în cuvinte ca *acelaș*, *greșală*, *moleșa*, *să roșască*, *dorinț*, *ț-o dau* etc.

Moldovenii, deși au adoptat fără rezerve varianta muntenească de pronunțare literară, se desprind relativ greu de anumite particularități regionale, cum ar fi preiotarea lui *e* în neologisme: *duyel*, *yerou*, *yexamen*, sau rostirea dură a lui *z*, *ț*, *ș*, *j*: *az*, *scăpați-mă*, *știț*,

---

[65] Astfel de forme apar, desigur, sporadic și inconsecvent. De pildă, într-un spectacol întreg (*Intrigă și iubire* de Schiller) interpretul lui Ferdinand a rostit o singură dată *pă*: *și-am văzut-o pă fiica dumitale*. Nebunul din *Regele Lear* de Shakespeare pronunță *coaje*, *vraje*, dar *joci*, nu *jioci*. Din păcate, regionalismele muntenești s-au extins și pe scenele din provincie, iar profesorii de dicțiune constată că studenții institutelor de teatru, chiar cei veniți din provincie, sînt înclinați să le adopte cu ușurință.

toț, totuș, maşîna, vițej etc. Unii actori din Moldova, corectîndu-şi astfel de rostiri, păstrează totuşi o uşoară închidere a vocalelor mijlocii : *minę, pînă*.

Puţinele regionalisme ale rostirii scenice generale sînt sortite, în mod fatal, dispariţiei. Pentru accelerarea procesului de ultimă nivelare, ar fi indicat — pe lîngă studiul atent al vorbirii literare actuale — un susţinut schimb de experienţă între colectivele teatrale. Nu numai turnee şi întîlniri organizate, ci şi colaborări de lungă durată ale actorilor din regiuni diferite ar ajuta la perfecţionarea pronunţării scenice. Perindîndu-se pe scene diferite, jucînd alături de parteneri diferiţi, în faţa unor spectatori diferiţi, actorul bun va şti să renunţe mai uşor la o formă neliterară, devenită lui familiară, va şti să aleagă ceea ce trebuie din rostirea celor cu care vine în contact. Dacă, în urma îndrumărilor primite şi în urma contactului îndelungat cu colegi din diverse regiuni, actorul se menţine totuşi la o vorbire de nuanţă populară sau regională, atunci el este condamnat să nu interpreteze orice fel de rol. Poate fi magistral în roluri de ţăran, de comic, de mic funcţionar etc., dar nu va crea niciodată un Hamlet sau un Othello la temperatura artistică cerută. Idealul actorului de a întruchipa orice erou cu aceeaşi competenţă se loveşte de un amănunt, în aparenţă puţin important : de modul în care el respectă principiul unităţii în pronunţarea scenică generală.

Caracterul unitar şi neutru face din rostirea generală o rostire model, care indică spectatorului cum *trebuie* să pronunţe. Dar şi rostirea definitorie sau nonliterară are un rol normativ, căci ea îi arată spectatorului cum *nu trebuie* să pronunţe. Scena are deci două căi de combatere a greşelilor de limbă : evitarea lor totală (în rostirea generală) şi reliefarea lor intenţionată (în rostirea definitorie). Bazîndu-se pe licenţe şi nu pe reguli, rostirea definitorie nu poate fi unitară. În schimb, pentru a-şi atinge scopul, i se cere să fie veridică. Principiul veridicităţii acţionează şi în cazul rostirii

Scanned with OKEN Scanner

generale [66], dar primește o însemnătate deosebită în rostirea definitorie, unde fiecare nuanță are greutate și valoare precisă. Pentru a ajunge la o pronunțare nonliterară veridică, nu e suficient să se înghesuie una lîngă alta — fără măsură și fără discernămînt — abateri stridente de la normele limbii literare. Abaterile trebuie să corespundă exact tipului de personaj căruia i se atribuie, să nu îngreuieze înțelegerea conținutului de idei și să fie astfel dozate încît să nu apropie sau să nu îndepărteze eroul de public mai mult decît a dorit-o autorul. Este greșit înțeles principiul veridicității cînd, spre a sugera atmosfera intimă, familiară, se adoptă integral vorbirea neîngrijită de pe stradă, din tramvai, de la cafenea. Este la fel de greșit înțeles acest principiu dacă, interpretînd un rol de țăran, actorul face uz de toate cunoștințele dialectale pe care le posedă.

În articolul *Probleme ale vorbirii scenice* [67] am atras atenția asupra erorilor care se strecoară în aspectul definitoriu al rostirii scenice. Am stăruit mai ales asupra abuzului de regionalisme care se manifestă în ultima vreme pe scena românească. Într-adevăr, pentru a contura figuri de țărani se recurge la fotografierea graiului unei regiuni și la înlocuirea totală a rostirii scenice prin grai. Din pricina insuficientei cunoașteri a graiurilor, se ajunge chiar la un conglomerat de elemente culese la întîmplare din diferite regiuni. Se pare însă că excesul de regionalisme și utilizarea lor incorectă nu constituie numai o plagă a teatrului nostru, căci iată ce spune Gr. Vinokur: „Din păcate, pe scena rusească «mujicii» vorbesc, de cele mai multe ori, folosind un amestec inimaginabil de trăsături ale rostirii dialectale, care în viața reală nu se întîlnesc. De

---

[66] Un Cezar pe scenă nu poate fi veridic dacă vorbește ca un bulevardist. Ana Karenina sau Lady Macbeth nu poartă amprenta realității dacă, în loc de o limbă literară unitară, folosesc un limbaj de mahala sau un grai românesc oarecare.

[67] „Tribuna", nr. 15 (167) din 14 aprilie 1960; nr. 16 (168) din 21 aprilie 1960; nr. 17 (169) din 28 aprilie 1960. E un articol apărut — nu din vina noastră — cu numeroase greșeli de tipar.

Scanned with OKEN Scanner

obicei acest lucru se trece cu vederea, datorită faptului că spectatorii sînt puțin informați în problemele dialectologiei" [68]. A exploata cunoștințele reduse ale publicului în materie de dialectologie, a crea graiuri imaginare înseamnă a încălca principiul veridicității și a coborî arta scenică la nivelul cabotinismului.

De altfel foarte multe din personajele sătești pot fi autentice fără a fi fixate într-o anumită arie geografică. Apartenența lor la un mediu social mai modest sau mai primitiv poate fi sugerată printr-o așa-numită „pronunțare populară", alcătuită din elemente regionale foarte cunoscute, răspîndite pe un teritoriu vast și, oarecum, imprecis. Dacă diferența dintre eroul „popular" și cel „regional" s-ar face cu mai multă grijă de către oamenii de teatru, atunci rostirea ar fi scutită de o serie întreagă de exagerări, iar personajele ar apărea într-o lumină mai adevărată.

O atenție deosebită trebuie acordată și rolurilor de străini. Aceștia nu trăiesc pe scenă decît în măsura în care interpretul a prins nota lor specifică și și-a adaptat baza de articulare la necesitățile rolului. Căci altfel vorbește românește un francez, altfel un englez, altfel un maghiar etc. Pe de altă parte, se presupune că fiecare își cunoaște perfect limba lui maternă. Prin urmare, actorul trebuie să dea impresia unui prost vorbitor al limbii române și a unui bun cunoscător al limbii străine respective, lucru nu ușor de realizat.

Nu este simplu de concretizat nici eroul vremilor mai vechi, care, după cum am văzut, cere o fixare în epocă prin selectarea cu grijă a particularităților fonetice autentice.

Faptele semnalate demonstrează că aspectul nonliterar este mult mai pretențios și mai dificil decît aspectul general. Pentru a-l realiza în conformitate cu principiul veridicității, actorul are nevoie să posede anumite noțiuni de dialectologie, de limbă veche, de limbi străine etc., noțiuni prea puțin studiate în institutele noastre de teatru.

---

[68] *Op. cit.*, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

Rostirea definitorie are scopul de a caracteriza, de a individualiza personajul, dar nu de a-l vulgariza prin reproducerea fidelă a vorbirii sale cotidiene, nici de a-l denatura, atribuindu-i particularități pe care în realitate nu le are. Așa cum lipsa de unitate a pronunțării generale îl obligă pe spectator să tragă concluzii false asupra eroului, tot astfel lipsa de veridicitate a pronunțării artistice îl poate face să înțeleagă greșit sau să nu înțeleagă de loc personajul. Consecința erorilor interpretului o suportă eroul întruchipat, iar actorul va găsi din ce în ce mai puțin public care — din indulgență sau din ignoranță — să-i tolereze inconsecvențe și inexactități.

Scanned with OKEN Scanner

IV. REALIZAREA SISTEMULUI FONEMATIC LITERAR ÎN PRONUNȚAREA SCENICĂ GENERALĂ (SAU NEUTRĂ)

Dacă vorbirea scenică generală nu diferă fundamental de vorbirea literară, atunci este de la sine înțeles că fonemele limbii literare sînt și cele ale limbii oricărui actor. În realizarea sistemului fonematic literar actorul nu se conduce însă numai după normele ortoepice general cunoscute. Rostirea lui e supusă și unor reguli speciale care răspund la cele două principii de bază: claritate și expresivitate. Ținînd seamă de regulile respective, actorul modifică aspectul fonemelor, subliniază anumite trăsături fonematice, le neglijează pe altele etc. Modificarea sunetului vorbit poate fi perceptibilă sau nu; esențial este ca ea să fie neutralizată cu ușurință, adică să nu contrazică principiul unității, să nu stînjenească înțelegerea justă a conținutului.

Am arătat mai sus că modul de a realiza fonemele în pronunțarea românească scenică se bazează mai mult pe intuiție și pe imitație decît pe cunoașterea necesităților obiective. Așa se face că, alături de diferențe justificate față de pronunțarea literară, scena mai oferă și azi exemple de rostire generală neunitară [69] sau chiar mostre de pronunțare „excentrică". Acestea din urmă, apărute sub influența unei limbi străine, a unui grai regional sau pur și simplu dintr-o tendință de originalitate rău înțeleasă, au o existență efemeră, deși uneori se răspîndesc ca o modă și rezistă la cîteva generații de actori.

În cele ce urmează vom încerca o prezentare critică a particularităților care caracterizează aspectul general al pronunțării

[69] Ca cele indicate în capitolele precedente.

Scanned with OKEN Scanner

noastre scenice. Pornind de la sistemul limbii literare și ținînd seamă de legile obiective specifice scenei, vom stabili ce este util pentru varianta pretențioasă, ce este util pentru varianta familiară (sau liberă) și ce nu este util pentru nici una din variantele pronunțării scenice generale [70].

1. SISTEMUL VOCALIC

Dintre două sisteme vocalice literare (unul muntenesc, altul moldovenesc) scena l-a adoptat în mod categoric pe cel de nuanță muntenească.

i *î* *u*

e *ă* *o*

a

Utilizarea exclusivă a acestui sistem [71] pe toate scenele din țară este o consecință și, totodată, o dovadă a tendinței spre unitatea desăvîrșită în pronunțarea scenică generală.

În privința realizării sistemului vocalic, constatăm următoarele :

VOCALE INIȚIALE

În poziție inițială absolută toate vocalele au o existență sigură, în afară de vocala *e*. După norma care se aplică și în limba literară, *e-* își păstrează independența numai la neologisme : *elită*, *eroare*,

[70] Reamintim faptul că literele speciale și semnele diacritice folosite în transcrierea noastră figurează în tabelul de la p. 9—13. Precizăm, de asemenea, că în exemplele ilustrative nu vom nota fonetic decît acea parte a cuvîntului sau a sintagmei care interesează fenomenul discutat.

[71] Stabilit, pentru limba română, de A. Graur și A. Rosetti, *Esquisse d'une phonologie roumaine*, în „Bulletin linguistique", VI, 1938, p. 5 ș. u. Asupra coexistenței a două sisteme vocalice, cf. E. Petrovici, *Fonemele limbii române*, în „Limba română", V, 1956, nr. 2, p. 26—37.

Scanned with OKEN Scanner

examen etc., pe cînd la elemente din vechiul fond lexical e sprijinit printr-o puternică fricativă palatală : *ye, yeste, yera, yel, yau* etc. Preiotarea lui *e-* şi la neologisme se întîlneşte sporadic la unii actori de origine moldoveană şi este supărătoare, ca orice regionalism, în rostirea scenică generală. Slăbirea sau dispariţia iodului la cuvinte autohtone constituie o tendinţă recentă [72] ale cărei cauze le-am indicat mai sus. Deşi astăzi e relativ frecvent şi răspîndit pe scenă, nu credem că fenomenul va rezista, deoarece nici nu corespunde realităţii rostirii româneşti, şi nici nu contribuie la sporirea expresivităţii în vorbirea scenică.

Scena şi-a impus articularea independentă a tuturor celorlalte vocale, inclusiv *i-* şi *o-*[73]. Am înregistrat clar în rostirea celor mai buni actori : *apă, inimă, îl, om, ostaş, unul* etc. Nu apare nici un element de sprijin, indiferent dacă cuvîntul se află la începutul frazei sau în interiorul ei. Puritatea vocalelor iniţiale — născută din reacţia împotriva unor forme ca *yinimă, ωom*, considerate vulgare — se dovedeşte a fi utilă scenei. Riguros respectată în aspectul general, ea poate fi încălcată în aspectul nonliterar, pentru a imprima eroului un caracter popular sau regional. Accentuînd diferenţa dintre cele două posibilităţi de rostire a vocalelor iniţiale, scena şi-a creat deci un mijloc original de nuanţare a expresiei.

VOCALE INTERIOARE

În general, vocalele situate între două consoane ale aceluiaşi cuvînt nu ridică probleme. Actorii — cu rare excepţii — articulează aceste vocale în conformitate cu uzul limbii literare. Neconcordanţe între timbrul vocalei şi cel al consoanei precedente (tipul *d^{u}oică, frum^{u}os* [74]) n-am întîlnit în pronunţarea generală a scenei. Am sur-

[72] Nu se înregistrează de loc în rostirea unor vechi actori ca C. I. Nottara, I. Soreanu, soţii Bulandra, G. Storin ş. a.

[73] Despre care, în *Dicţionarul ortoepic* (p. 8—9), se spune că se rostesc cu un sprijin iniţial : *(i)i, (u)o.*

[74] Înregistrate de Sandina Stan, în *op. cit.*, p. 81.

prins însă — uneori la același interpret, în același rol — dublete de felul lui *deseară — diseară, împiedec — împiedic, întunerec — întuneric, mosafir — musafir, sălbatec — sălbatic, zănatec — zănatic* etc., care reflectă o oscilație inadmisibilă în rostirea scenică.

Sporadic, am înregistrat și fenomenul trecerii lui *î* la *ă* : *căpătăi, îndemănare, întăia* etc. E puțin probabil ca aceste forme să se datoreze exclusiv influenței regionale, întrucît apar la actori originari din diverse regiuni. În vorbirea noastră scenică mai veche exista obiceiul de a pronunța un *ă* sau un *ą̆* (= *ă* închis) în loc de *î* nu numai în interiorul cuvintelor : *ciocărlie, mănuțe*, ci și la începutul lor : *ą̆n linii de bătaie, ą̆nvăluite*. Este vorba deci mai curînd de o evitare conștientă a lui *î*, ca fiind cea mai „urîtă", mai „vulgară" și mai „inexpresivă" dintre vocale. Ca o confirmare a nejustificatei repulsii față de sunetul *î*, notăm — deși izolat și întîmplător — hiperurbanismul *luminare* „lumînare".

Dintre vocalele interioare, singura supusă unor transformări regulate este vocala *e*. S-a remarcat și în vorbirea literară tendința de deschidere a timbrului lui *é* în fața grupului „*r* + consoană" [75]. Într-adevăr, uzul scenic a consacrat o variantă pozițională *ę* — situată între un *e* obișnuit al limbii literare și un *ę* al graiurilor din Ardeal — în cuvinte ca *alęrtă, concęrt, guvęrn, infęrn, ștęrge, vęrde* etc. Mai puțin perceptibilă, deschiderea se menține totuși și atunci cînd vocala este neaccentuată : *altęrnare, infęrnal, invęrs, subtęrfugiu* etc.[76].

În sfîrșit, observăm că în numeralele de la 11 la 19 cei mai mulți actori rostesc un *ă* în loc de *e* între *r* și *z* : *doisprăzece, șaptesprăzece, nouăsprăzece* etc. Vocala medială, marcînd caracterul dur al lui *r* precedent, își găsește motivarea atît pe plan etimologic, cît și în realitatea actuală a graiurilor românești. N-ar fi exclus ca

---

[75] Cf. *Gramatica...*, vol. I, p. 83.

[76] Intervine o variație de timbru și în cazul unor cuvinte lungi, în care sunetul *e* apare în mai multe silabe succesive (*elementele, frecvente, menestrel, piepteneie* etc.). Aici însă locul variantei deschise e instabil, așa încît n-am putut desprinde o regulă.

varianta cu *-ă-* (care apare și la crainicii radiodifuziunii și la mulți vorbitori ai limbii literare) să se impună în limba literară, înlăturînd treptat forma cu *-e-*, considerată azi corectă.

VOCALE ÎN HIAT

Se știe că articularea consecutivă a două vocale care aparțin unor silabe diferite constituie o dificultate pentru vorbitorii limbii române. De obicei nu se rostesc cu un hiat veritabil cuvinte ca *auz*, *luăm*, *știa*, *ție* etc. A doua vocală este întărită fie prin *y* (iod), fie prin ω (digamma), după cum cere timbrul (palatal sau labial) al uneia din vocalele hiatului: *aωuz*, *luωăm*, *știya*, *țiye* etc. [77]. Contrar exigențelor ortoepice, chiar și neologismele s-au adaptat acestei rostiri: *aluziye*, *construyim*, *impetuωos*, *ziyar* etc.

Datorită clarității deosebite a sunetelor, vorbirea scenică permite, mai mult decît vorbirea literară, urmărirea amănunțită a modului în care se realizează sau se evită hiatul. Avem de observat, în această privință, cîteva fapte interesante, semnificative, poate, și pentru pronunțarea literară în general.

—

a) Se manifestă vădit tendința de a menține hiatul în cazul alăturării lui *a*, *o*, *u* de *e*, a lui *a*, *e*, *i* de *o* și a lui *i* de *u* accentuat. Există, prin urmare, șapte situații în care vocalele învecinate ale aceluiași cuvînt se rostesc relativ independent și fără un element de sprijin intermediar: *a — e*, *o — e*, *u — e*, *a — o*, *e — o*, *i — o*, *i — ú*. Independența celor două sunete învecinate este, repetăm, relativă, întrucît vocalele se influențează reciproc, una contaminîndu-se de timbrul celeilalte. Dacă a doua vocală a hiatului este *e*, ea imprimă ultimei porțiuni a vocalei precedente un ușor timbru palatal (*ȧ*, *ȯ*, *u̇*). În funcție de caracterul vocalei precedente,

---

[77] O importantă contribuție la studiul acestui fenomen o constituie lucrarea lui, Andrei Avram *Interpretarea fonologică a semivocalelor inițiale de silabă în limba română* în „Studii și cercetări lingvistice", XVII, 1966, nr. 5, p. 531—545.

Scanned with OKEN Scanner

e însuși se realizează fie sub varianta *ę* (cu timbrul deschis în prima porțiune a duratei), fie sub varianta *ė* (cu timbrul rotunjit în prima porțiune a duratei). Rezultă deci un *pseudohiat* de tipul *ăę, ȯė, ŭė*, în care trecerea de la prima la a doua vocală se face pe nesimțite.

La fel se petrec lucrurile atunci cînd *o* sau *u* este a doua vocală: *o* rotunjește timbrul vocalei precedente spre sfîrșitul duratei (*å, ė, i*), dar suferă la rîndul său o modificare de timbru în prima parte a duratei, realizîndu-se în varianta *o* după *a* și în varianta *ȯ* după *e, i*; *u* accentuat îl labializează de asemenea pe *i* precedent (*i*), de la care împrumută însă un caracter palatal (*ŭ*). Ca urmare, se obțin tot tipuri de pseudohiat: *åo, ėȯ, iȯ, iŭ*. Alterarea timbrului vocalic (mai ales în cazul lui *iȯ, iŭ*) este uneori atît de puternică încît nici nu se poate distinge clar dacă actorul a pronunțat vocalele în două silabe sau într-una singură. Am notat adesea un fel de diftong cu elemente egale în cuvinte de felul: *curi͡ȯs, idi͡ȯt, misteri͡ȯs, naț͡iŭne, prodigi͡ȯs, raț͡iŭne, ses͡iŭne* etc.

De reținut faptul că, în toate situațiile amintite, rostirea scenică prezintă hiatul nu numai la neologisme (*ăerian, accentŭėze, hăos, influėență, măestru, nėon, pȯėt* etc.), cum recomandă *Îndreptarul ortoepic...*, ci și la cuvinte mai vechi, care în vorbirea obișnuită sînt pronunțate cu o fricativă intervocalică. Am înregistrat la majoritatea actorilor forme ca *ăevea, băe, bănŭėsc, bătăe, bȯėr, cheltŭėli, gălbȯr, îndȯėli, nevȯė, odie, pȯėnile, știŭse, văpăe, vȯė, vŭėt* etc. [78].

Se pare că, pentru rostirea scenică, hiatul (mai exact, pseudohiatul) a devenit o regulă la unele forme de prezent ale verbelor de conjugarea a IV-a terminate în sufixul *-ui*, indiferent dacă ver-

---

[78] Cum se explică extinderea pseudohiatului la astfel de cuvinte? Poate prin comoditatea și eleganța articulării; poate prin reacția împotriva formelor populare ale neologismelor (*duyel, newon* etc.) și prin tendința (inconștientă) de unificare a rostirii pe baza formelor noi; poate prin rezonanța plăcută creată de succesiunea a două vocale. Cert este că fenomenul a luat o asemenea amploare încît e greu de crezut că mai poate fi stăvilit prin simpla enunțare de norme și precepte.

Scanned with OKEN Scanner

bele respective sînt noi sau vechi în limbă : *atribùe̯*, *chinùe̯ști*, *constitùe̯*, *dărùe̯sc*, *dispreţ̦ùe̯sc*, *îngădùe̯*, *năzùe̯sc*, *rîndùe̯ște*, *sfătùe̯sc*, *tăgădùe̯ște*, *trebùe̯*. Au aceeași soartă verbele de conjugarea I și a IV-a ale căror terminații verbale urmează după un *a* sau după un *o* : *crȍe̯sc*, *îndȍe̯ști*, *spȍe̯sc*, *tăe̯* etc.

Foarte rar, cînd ritmul vorbirii e sensibil încetinit, se aude un ^{i} intervocalic scurt, cu timbrul rotunjit sau deschis (*năd̆ăjdù^{i}esc*, *îndȍ^{i}esc*, *tăie*), care reprezintă realizarea vocalică a fricativei palatale *y*.

Dintre vocalele duble în hiat, *ee* și *oo* se pronunță de regulă fără un element intervocalic, cu o articulare aproape continuă, iar în lipsa accentului ele prezintă un aspect de diftong egal sau de vocală cu durată mai lungă : *alcool*, *coo̯perativă*, *creer*, *feerie*, *zee*, *zoo̯tehnică*. Rostirea aceasta s-a extins și la forme ca *bordee*, *cutreera*, *femee*, *încheem*, *scîntee* etc., care după regula ortoepică actuală ar trebui să aibă un *y* intervocalic [79].

b) Nu se realizează niciodată un hiat în cazul alăturării lui *i* de *a*, *e* sau *a* lui *u* de *a*, *ă*, *î*, *o*.

Între *i* și *a* sau *e* următor apare întotdeauna un *y* cu caracter consonantic. Astfel terminația *-ie* a substantivelor și adjectivelor feminine prezintă aspectul *-iye* : *auriye*, *bucuriye*, *castaniye*, *ciocîrliye*, *educațiye*, *gălăgiye*, *lecțiye*, *pălăriye*, *prostiye*, *sufrageriye*, *veseliye* etc. Iodul se menține și la genitiv-dativ : *patriyey*, *poliţ̦iyey*, *secţ̦iyey*, și în cazul articulării cuvintelor cu articolul hotărît : *datoriya*, *execuţ̦iya*, *lăcomiya*, *mîndriya*, *poziţ̦iya*, *propriya*, *tăriya*, *teologiya* [80]. Dativul singular al pronumelor personale și reflexive pre-

---

[79] Vezi nota precedentă. Menționăm că existența pe scenă a formelor *femee* și *nevoe* e atestată și de Anca Livescu, *op. cit.*, p. 21.

[80] Firește că iodul transmite vocalei următoare o parte din timbrul său palatal. N-am socotit însă necesar să marcăm regulat acest fenomen, pe de o parte fiindcă e de la sine înțeles (nu se poate articula altfel), pe de altă parte fiindcă alterarea vocalei e mai puțin perceptibilă decît în situația descrisă la a) sau în cazul unor diftongi (vezi p. 72—73).

zintă formele *miye, ţiye, siyeşi* [81]. Unele verbe de conjugarea I, a III-a şi a IV-a se rostesc de asemenea cu un *y* înaintea terminaţiilor verbale : *concediyez, să fiye, să incendiyeze, scriyaţi, speriye, stenografiyază* etc. şi abstractele lor verbale păstrează iodul : *copiyere, naufragiyat, speriyat* etc. De altfel toate derivatele (împrumutate sau formate pe teritoriul limbii române) al căror sufix prezintă condiţia *i — a* sau *i — e* se rostesc cu *y* intervocalic : *casiyer, mondiyal, moşiyer, principiyal, radiyantă, stagiyar* etc.

Cele două tendinţe opuse (pronunţarea cu şi fără *y* intervocalic) se precizează mai mult dacă avem în vedere şi situaţia numelor proprii, autohtone sau străine. Am notat întotdeauna *Gregoriyan, Iliye, Iuliya, Siberiya*, cu *y* intervocalic, dar *Blagóe, Clóe, Grúe, Náę, Zóe* cu hiat.

Între un *u* şi un *a, ă, î* sau *o* următor apare o fricativă bilabială mai slabă, dar totdeauna perceptibilă : *ambigu$^{\omega}$ă, atenu$^{\omega}$at, defectu$^{\omega}$os, relu$^{\omega}$înd, sinu$^{\omega}$os, virtu$^{\omega}$ală* etc. [82].

c) Alăturările *e — a* şi *o — a* au două posibilităţi de realizare : fie ca hiat, cu alterarea timbrului ambelor vocale (*ęa,ǫa*), fie prin introducerea unui element intervocalic de timbru foarte deschis (*e$^{\varepsilon}$a, o$^{\circ}$a*), dezvoltat dintr-o fricativă palatală sau labială. Prima variantă s-a generalizat în cazul hiatului protonic : *cǫalizat, cręătură, idęalist, nęapărat, ręalism, vǫalată* etc. ; a doua variantă apare mai ales cînd prima dintre vocalele în hiat e accentuată : *bo$^{\circ}$a, Ene$^{\varepsilon}$a, ide$^{\varepsilon}$a*. Dacă accentul cade pe *a*, atunci unul şi acelaşi cuvînt permite o dublă pronunţare : *agręat — agre$^{\varepsilon}$at, cręaţie — cre$^{\varepsilon}$aţie lęal — le$^{\varepsilon}$al*. Ambele variante sînt recepţionate ca neutre de către spectatori.

---

[81] În contexte care reclamă un grad sporit de expresivitate iodul devine atît de puternic în aceste forme încît adesea am fost tentaţi să-l notăm dublu : *miyye, ţiyye*.

[82] Aceleaşi considerente ca la „*y* + vocală" (vezi nota precedentă) ne-au determinat să nu notăm totdeauna labializarea vocalei de după *ω*.

d) Cu excepția situației *i* + *u* accentuat, despre care am vorbit mai sus, alăturarea oricărei vocale de un *i* sau de un *u* se poate realiza sub două variante : cu un element fricativ intervocalic relativ slab, care însă modifică timbrul vocalei precedente (*ȁʸi*, *å͡ʷu*, *e̊͡ʷu*, *o̊ʸi*, *ůʸi* etc.), sau ca hiat, cu alterarea timbrului și la vocala a doua (*ȁi̯*, *åu̯*, *e̊u̯*, *o̊i̯*, *ůi̯* etc.). Prima variantă apare îndeosebi atunci cînd una din vocale se află sub accent : *alibi̊͡ʷul*, *å͡ʷur*, *bă̤͡ʷuse*, *binevo̊ʸiți*, *birůʸință*, *fi̊͡ʷul*, *înåʸinte*, *îngădůʸi*, *înră̊ʸit*, *rî̊͡ʷul*, *re̊͡ʷumă*, *sfătůʸim*. *statůʸi*, *vlăgůʸită*, pe cînd varianta a doua se înregistrează de obicei înaintea accentului : *acůitate*, *adă̤u̯gat*, *au̯rifer*, *au̯steritate*, *bacalau̯reat*, *bănůitor* *binevo̊itor*, *înai̯ntează*, *îndo̊itură*, *pne̊umonie* Cînd vocalele neaccentuate alăturate sînt foarte apropiate prin locul de articulare sau prin gradul de apertură, ele pot realiza un hiat veritabil, fără modificări perceptibile de timbru : *noutate*, *rîuleț*, *zeitate*.

Prezența sau absența fricativei intervocalice nu depinde însă exclusiv de accent, și majoritatea exemplelor citate mai sus prezintă dublete de pronunțare. După cîte ne-am putut da seama, actorii tineri țin la realizarea hiatului (indiferent dacă vocalele alăturate sînt sau nu sub accent), în timp ce actorii mai în vîrstă preferă evitarea hiatului printr-un element intervocalic (mai ales cînd una dintre vocale e accentuată).

O situație specială în cadrul categoriei de față o au vocalele duble în hiat *ii* și *uu*, care, indiferent de accentuare, se pronunță cînd cu un element intervocalic consonantic (*iʸi*, *u͡ʷu*), cînd fără (*ii*, *uu*), cînd cu o articulare continuă (*i͡i*, *u͡u*), ajungîndu-se uneori pînă la o vocală simplă, de durată mai mult sau mai puțin lungă. Am notat paralel *apropiʸindu-mă*, *atu͡ʷul*, *conștiʸință*, *corăbiʸile*, *cuviʸință*, *omagiʸile* și *condiți͡ile*, *continu͡u*, *corăbi͡ile*, *științei* etc. Recomandăm varianta cu fricativă intervocalică, dar nu ne putem opri de a constata că și a doua variantă cunoaște o largă răspîndire, mai ales în poziție neaccentuată.

Pronunțarea a doi *i* ca un *i* simplu a devenit generală pe scenă în cuvintele *fică* „fiică" și *findcă* „fiindcă" [83].

e) Unele cuvinte împrumutate sau derivate prezintă alăturările vocalice, cu totul neobișnuite pentru limba română, *e — ă*, *e — î*. Atît pe scenă, cît și în vorbirea obișnuită se observă tendința de a evita un astfel de hiat. Forme verbale de tipul *agreînd*, *creăm*, *creînd* se realizează de obicei sub aspectul *agreind*, *creem*, *creind*, adică sînt asimilate formelor corespunzătoare ale verbelor de conjugarea I cu tema terminată în *y* (*scînteind*, *tăiem* etc.) [84]. Derivate de felul lui *neîndurător*, *reîntors*, *reînviat* etc. apar foarte rar cu hiat. În vorbirea curentă și chiar în varianta severă a pronunțării scenice, a doua vocală a hiatului se elidează: *nendurător*, *rentors*, *reȵviat*.

f) Una din tendințele vii ale pronunțării scenice este aceea de reducere a hiatului prin elidarea primei vocale.

În situația indicată sub **b**), cînd între cele două vocale se introduce în mod obligatoriu o fricativă, aceasta poate să devină mai puternică și să țină locul primei vocale [85]: *accentωat*, *apropye-te*, *asyatic*, *imedyat*, *lωat*, *manyere*, *trotωar*. Dacă consoana care precedă pe *y* este o palatală (*č*, *ǧ*, *ķ*, *ģ*, *ļ*), atunci iodul este asimilat, lăsînd un timbru palatal relativ închis consoanei precedente și vocalei următoare. Se realizează deci un fel de diftong: *academič^{i}ân*, *apreč^{i}ază*, *eloǧ^{i}at*, *roķ^{i}a*, *superfič^{i}ale* etc. [86]. Tot un diftong rezultă și din elidarea primei vocale a hiatului de tipul **a**). Este mai ales cazul lui *i + o* și *i + u*, pe care adesea le-am auzit rostite într-o singură silabă: *naț^{ü}une*, *ser^{ö}os*, *șt^{ü}use*, *șt^{ü}ut* [87].

---

[83] Ne întrebăm dacă aceste forme mai pot fi considerate greșite. Le-am auzit foarte frecvent și în vorbirea literară curentă.

[84] Faptul nu ni se pare condamnabil.

[85] Desigur, numai dacă vocala respectivă e neaccentuată.

[86] Forme care dau vorbirii un aspect urît, neglijent.

[87] Și Sextil Pușcariu, în *Limba română*, vol. II, [București], 1959, p. 54, semnala o „rostire nestabilizată" (între diftong și hiat) în cuvinte ca *stațiune*, *serios*, *sperios*, *idiot*, *imediat*, *zgîriat*, *mitralieră*, *troluar* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi considerăm formele de mai sus nerecomandabile, totuşi nu ne putem pronunţa hotărît împotriva evitării hiatului prin procedeul eliziunii. Se întîmplă ca rostirea vocalelor într-o singură silabă în loc de două să fie adoptată de majoritatea vorbitorilor şi greşeala generalizată încetează a mai fi greşeală. Astăzi toată lumea pronunţă *t[e̯]à-tru*, cu toate că, pînă nu de mult, norma ortoepică prevedea rostirea cuvîntului în trei silabe. Majoritatea vorbitorilor actuali — inclusiv actorii — rostesc *garsonyeră*, *obyectivism*, *scrumyeră*, *subyectiv* etc. [88], deşi îndreptarele ortoepice recomandă încă rostirea cu *i* — *e* (hiat) în cuvintele respective.

Oricum, este inadmisibil ca actorul să adopte inconştient („după ureche") o formă sau alta. Încă în timpul facultăţii, el ar trebui să aibă bine fixată în minte diferenţa dintre hiat şi diftong, să cunoască acele cazuri în care uzul comun oscilează şi să se stabilească la forma considerată — pe baza experienţei scenice — mai corectă şi mai expresivă [89]. În această direcţie însă cursurile actuale de dicţiune nu-l ajută prea mult. Exemplele prin care se ilustrează diversele combinaţii de sunete, în cadrul exerciţiilor tehnice, sînt alese după aspectul lor pur grafic: apar de-a valma cuvinte ca *George*, *geotipie*, *Gioconda*, *regional*, *contagios*, *giol* etc. [90]. În lipsa explicaţiilor şi analizelor fonetice necesare, amestecul de situaţii diferite (diftong şi hiat) nu poate decît să sporească deruta şi inconsecvenţele într-un domeniu în care actorul e chemat să hotărască, să dea tonul, nu să se lase influenţat de vorbitori mai puţin competenţi.

---

[88] În legătură cu forma cuvintelor *subiect*, *obiect* etc., cf. Valeriu Şuteu, *Observaţii asupra pronunţării limbii române*, în „Studii şi cercetări lingvistice", XII, 1961, nr. 3, p. 300—301.

[89] Dublete de tipul *academičiyan — academič[i̯]án*, *spečiyal — speč[i̯]ál* etc. ar putea marca, eventual, opoziţia dintre aspectul general şi cel definitoriu al pronunţării scenice.

[90] Cf. Sandina Stan, *op. cit.*, p. 122—123. Reamintim că, în afara exerciţiilor, nu se mai vorbeşte despre grupurile vocalice.

DIFTONGII

În loc de introducere la acest subcapitol, ne permitem să reproducem un scurt fragment din cursul citat al lui Th. M. Stoenescu: „Principalii diftongi în limba noastră sînt:

é compus din *e* şi *a*, ca în cuvîntul *formézĕ*;
ó compus din *o* şi *a*, ca în cuvîntul *sóre*.
Unii gramatici formează diftongi şi din sunetele:
ĭa, ca în vĭaţă
eŭ, ca în Dumnezeŭ
oĭ, ca în doĭ
ĭu, ca în bĭurou

Aceste sunete însă ies din rîndul *diftongilor propriu-zişi*, întîi pentru că nici numele de diftongi nu le mai poate fi aplicabil, întrucît se ştie că diftongul îşi trage numele de la cuvintele greceşti: *dis*, care va să zică *două*, şi *phthoggos*, care va să zică *sunet*, cu alte cuvinte un *îndoit sunet*, şi al doilea pentru că împreunarea lui *ĭ* cu *a*, a lui *ŭ* cu *e*, a lui *ĭ* cu *o* şi *ĭ* cu *u*, nu este o alipire între două jumătăţi de vocale, ci între o vocală plină şi una mai puţin de jumătate, ba chiar aproape de loc. Aşa, în cuvîntul Dumnezeu, *e* se aude plin şi de sine stătător, în vreme ce *ŭ* este scurtat mai mult de jumătate, aproape stins. Aceasta ne-ar sili să conchidem că vocalele scurtate *ĭ* şi *ŭ* nu formează diftongi, ci că ele însăşi pot căpăta un caracter particular, putîndu-se transforma şi numi astfel vocale prescurtate” [91].

Deşi expunerea nu e concepută în stilul ştiinţific modern şi deşi continuarea nu se menţine la nivelul aşteptat, totuşi noi considerăm că, în acest pasaj, Th. M. Stoenescu a dat o lecţie magistrală, nu numai studenţilor săi, nu numai profesorilor de dicţiune de ieri şi de azi, ci şi lingviştilor români din vremea lui. Importanţa acestei lecţii constă în faptul că un profesor de dicţiune a observat (la 1913 !) — pe cale empirică, fără a avea noţiuni de fonologie sau

[91] *Curs de dicţiune...*, p. 51—52.

aparate de înregistrare — deosebirea dintre cele două categorii fundamentale ale diftongilor românești: a) diftongi liberi și b) diftongi dependenți de consoană[92]. Distincția respectivă ni s-a impus și nouă, rezultînd spontan și natural din analiza modului de realizare a diftongilor în pronunțarea scenică generală.

a) Diftongii liberi pot să apară în orice poziție: inițial, final, după consoană, după vocală etc. Categoria lor a fost parțial ilustrată în subcapitolele precedente. Cînd am afirmat că în cuvintele vechi ale limbii *e* inițial este obligatoriu precedat de *y*, am spus, implicit, că în locul unei vocale se realizează un diftong liber. La fel în cazurile discutate la hiat, am văzut că intervine adesea un element intervocalic (*y* sau ω), ceea ce înseamnă că nu se mai rostesc succesiv două vocale, ci o vocală și un diftong liber. Am văzut de asemenea că elementul de sprijin dintre vocale poate fi mai intens sau mai puțin intens, poate avea caracter consonantic sau vocalic etc. În cele ce urmează ne vom ocupa mai îndeaproape de elementul asilabic, referindu-ne și la alte situații de diftong liber decît cele întîlnite pînă aici.

α) În poziție inițială sau finală, elementul asilabic nu slăbește de loc; dimpotrivă, primește caracterul unei puternice fricative. Astfel, ceea ce în mod convențional se consideră e̯ inițial, ca și i̯ inițial sau final, se rostește întotdeauna pe scenă ca un *y*: *ay*, *cuy*, *ya*, *yarbă*, *tey* pentru „ai, cui, ea, iarbă, tei". De asemenea o̯ inițial și u̯ final au aspectul unui ω: *le*ω, ω*ameni*, ω*ase*, *pusti*ω, *să*ω pentru „leu, oameni, oase, pustiu, său". În aceste condiții, scena nu realizează deci un fonem (e̯*a*, i̯*a*, o̯*a*, u̯*a*, *ei̯*, *ău̯* etc.), ci două foneme, dintre care unul consonantic (*y* sau ω), iar celălalt vocalic.

---

[92] Categorii care, mai tîrziu, în lingvistică au fost precis determinate, îndeosebi datorită studiilor acad. Emil Petrovici: *Corelația de timbru a consoanelor dure și moi în limba română*, în „Studii și cercetări lingvistice", I, 1950, nr. 2, p. 172—232; *Corelația de timbru a consoanelor rotunjite și nerotunjite în limba română*, în „Studii și cercetări lingvistice", III, 1952, p. 127—187.

Dacă la vorbitorii obișnuiți ai limbii literare elementul fricativ se percepe slab, neclar, pe scenă el are vigoarea unui „țărm întărit pentru a opri revărsarea apei" [93]. Mai ales atunci cînd corespunde unui *i* sau *u* (după vocală) în finală absolută, fricativa se articulează atît de puternic încît adesea atrage după sine un suflu palatal ($^{h'}$) sau labial ($^{h^{\circ}}$)[94]. Subliniind caracterul consonantic al semivocalei, rostirea scenică generală a ajuns să distingă mult mai bine decît rostirea literară anumite persoane ale verbelor: *păreay*$^{h'}$ (imperf. pers. 2 sg.) — *părea* (3 sg.) — *părea*ω$^{h^{\circ}}$ (1 pl.), *ști*ω$^{h^{\circ}}$ (prez. pers. 1 sg.) — *știy*$^{h'}$ (2 sg.), *veniy*$^{h'}$ (perf. s. pers. 1 sg.) — *veni* (3 sg.), numărul substantivelor: *ero*ω$^{h^{\circ}}$ (sg.) — *eroy*$^{h'}$ (pl.), al adjectivelor: *ră*ω$^{h^{\circ}}$ (sg.) — *răy*$^{h'}$ (pl.), al pronumelor: *tă*ω$^{h^{\circ}}$ (sg.) — *tăy*$^{h'}$ (pl.). Actorii manifestă o grijă deosebită pentru articularea corectă a fricativei finale, deoarece sînt conștienți că, de la rampă pînă la ultimul loc al galeriei, elementul consonantic slăbit s-ar putea pierde cu desăvîrșire, și atunci diversele forme gramaticale ale aceluiași cuvînt nu ar putea fi diferențiate de către spectator.

β) La fel de puternic se menține elementul asilabic și atunci cînd diftongul liber e așezat după consoană. Se rostește *cωarț*, *dyavol*, *pyan*, pentru „cuarț, diavol, pian". S-au asimilat acestui tip și forme rezultate din reducerea hiatului: *imedyat*, *prizonyer*, *trotωar* pentru „imediat, prizonier, trotuar".

Un loc aparte în categoria de față îl ocupă iodul după labiale, în cuvinte din fondul vechi al limbii. Marea majoritate a actorilor pronunță *byet*, *fyer*, *myere*, *pyatră*, *vyață* [95], întărind uneori iodul prin acel suflu fricativ palatal ($^{h'}$) pe care l-am întîlnit în poziție finală (vezi mai sus). Faptul dovedește — după părerea noastră —

---

[93] Comparația îi aparține lui S. M. Volkonski (citat ap. K. S. Stanislavski, *Munca actorului...*, p. 434) care se referă, de fapt, la rolul consoanelor în general.

[94] În rostirea cîntată, fricativa finală nu apare niciodată fără acest suflu.

[95] Sînt extrem de rare — și condamnabile — pe scenă forme ca *perduți*, *perit*. Considerăm nerecomandabile și formele *ab*$^{e}_{\cdot}$*ă* (în loc de *abya*), *am*$^{e}_{\cdot}$*ăză* (în loc de *amyază*), *b*$^{e}_{\cdot}$*ată* (în loc de *byată*), care au devenit destul de frecvente în ultimul timp pe scenele noastre.

că actorii intuiesc în *y* un fonem deosebit față de vocala următoare. Rezistența iodului după labiale constituie, de altminteri, o tradiție a scenei, iar această tradiție explică păstrarea, pînă azi pe scenă, a formei *myeω$^{h°}$*, pl. *myey$^{h'}$* (pron. pos.)[96]. Limba literară a consacrat — aparent fără motive temeinice[97] — varianta *meω$^{h°}$*, care corespunde sistemului fonematic de nuanță moldovenească. Sub presiunea normei ortoepice, actorii (chiar și cei mai în vîrstă) încep să renunțe la vechea formă. Dar adesea, în momente de lirism extrem, ei revin — poate fără să-și dea seama — la *myeω$^{h°}$*. Într-adevăr, forma *myeω$^{h°}$* a avut multă vreme pe scenă o forță sugestivă particulară. Poate că și azi și-ar fi menținut expresivitatea dacă actorii ar fi știut s-o întrebuințeze numai în varianta pretențioasă a rostirii generale. Datorită însă folosirii abuzive (în orice piesă, în orice rol), forma a ajuns să fie percepută conștient de public și astfel s-a compromis. În prezent credem că ea n-ar trebui să mai apară decît în aspectul definitoriu al stilului scenic de pronunțare, pentru a sugera prețiozitate, retorism, hipercorectitudine.

γ) Mai puțin sigură este soarta elementelor asilabice în interiorul cuvintelor. Cu prilejul analizei hiatului, am văzut că semivocala diftongului ascendent care alcătuiește al doilea element al hiatului se realizează foarte rar ca o consoană. Mai adesea ea slăbește, se vocalizează sau dispare.

Întîlnim un *i̯* consonantic slab (*^{γ}*) în plurale de tipul *copi^{γ}i, fi^{γ}i, vi^{γ}i.*

În anumite situații elementele *i̯* și *u̯* devin imperceptibile. Astfel diftongul *i̯e* apare, în vorbirea majorității actorilor, ca o vocală simplă, mai ales dacă urmează după un *a, e, o* sau *u* : *bătăe̯, nevo̯e̯, scîntee, trebu̯e̯, vo̯e̯* etc. Începe să dispară *i̯* intervocalic și după *ă, î* (*băeți, tămie, trăesc, zgiește*), deși în cazul dat realizarea cu un *^{i}* vocalic

[96] Formă justificată din punct de vedere etimologic, deoarece corespunde unui lat. *mĕus*, în care *e* scurt trebuia să dea *ie*, ca și în *fervĕo* > *fierb*, *pĕctus* > *piept*, *pĕreo* > *pier* etc.

[97] Poate din pricina confuziei care s-ar ivi între pluralul *myey* al pronumelui și același plural al substantivului *miel*?

e mai răspîndită și mai frecventă. Sub influența graiului muntean, diftongul *-u̯ă* se reduce după un *o* accentuat. Cuvinte ca *două*, *nouă*, *ouă*, *plouă*, *rouă*, *vouă* au pe scenă forma *doo*, *noo*, *oo*, *ploo*, *roo*, *voo*. Am înregistrat, mai rar, și variante cu fricativă bilabială *vo$^{\omega}$ă*, *no$^{\omega}$o* [98], dar generală în pronunțarea actorilor este forma cu *oo* (rostit și ca un *o* lung) [99].

De cele mai multe ori *i̯* și *u̯* intervocalici au o realizare vocalică : ^{i}, respectiv ^{u}. Adaptîndu-se ambelor vocale învecinate, pe care la rîndul ei le influențează, semivocala poate prezenta diverse variante. Un ^{i} se articulează deschis între *ă* și un *a* (*ă^{i}:a*, *bă^{i}:at*, *tă^{i}:ată*) și foarte deschis între *e* și un *a* (*ace^{e}:a*, *acele^{e}:așa*, *ale^{e}:a*, *bordee^{e}:aș*, *feme^{e}:a*, *ide^{e}:a*, *încle^{e}:at*, *a tre^{e}:a*) sau între doi *a* (*ba^{e}:a*, *bătă^{e}:a*, *za^{e}:afeturi*), ajungînd, în vorbirea allegro, pînă la nivelarea aproape perfectă cu timbrul celor doi *a* învecinați (*ba^{a}:a*, *văpa^{a}:a*). Același ^{i} apare în variantă rotunjită cînd se află între labiale sau între o vocală medială și una labială (*arde^{i}:ul*, *bălă^{i}:or*, *du^{i}:os*, *du^{i}:um*, *so^{i}:uri*, *te^{i}:ul*, *to^{i}:ul*, *vo^{i}:os*). Varianta rotunjită are o deschidere regresivă (în scădere) între un *a* și o vocală labială (*ala^{i}:ul*, *ba^{i}:onetă*, *ra^{i}:ul*) și o deschidere progresivă (în creștere) între vocala labială și *a* (*bănu^{i}:ască*, *îndo^{i}:ală*, *mîntu^{i}:a*, *to^{i}:ag*, *vo^{i}:am*).

Semivocala ^{u} se realizează de asemenea într-o variantă deschisă între un *ă* și un *a* (*gă^{u}:ace*) și foarte deschisă între un *o* și un *a* (*no^{o}:a*, *ro^{o}:a*) sau între doi *a* (*oca^{o}:a*, *para^{o}:a*). Situată între o vocală palatală și un *a*, semivocala deschisă primește un ușor timbru pa-

---

[98] George Vraca pronunța în *Vlaicu Vodă pace vo$^{\omega}$ă*, dar *doo*; iar în *Ovidiu moneda no$^{\omega}$o*. După cîte ne-am putut da seama, apariția formelor cu fricativă intervocalică e condiționată de poziția finală a cuvîntului în context și de încetinirea exagerată a tempoului vorbirii.

[99] La fel se prezintă aceste cuvinte și în vorbirea curentă. Cf. I. Pătruț, *Rostirea* **nouă, două**, etc., în *Omagiu lui Iorgu Iordan*, [București], 1958, p. 661—665; E. Petrovici, *Unele tendințe fonetice ale limbii române actuale*, în „Cercetări de lingvistică", VI, 1961, nr. 2, p. 334.

latal, după ce, la rîndul ei, a imprimat timbrul labial ultimei porțiuni a palatalei precedente (*dă̯ᵘ̯ărece, miliᵘ̯ăne*[100], *suriᵘ̯ără, viᵘ̯ără*).

Comportamentul elementelor intervocalice demonstrează încă o dată că este lipsit de temei să pornim de la ipoteza unor diftongi cu valoare monofonematică *e̯a, i̯a, o̯a, u̯a, i̯o, i̯u* etc. Semivocala își are existența și reacția ei independentă de vocala următoare, iar realizarea ei în vorbire nu ține seamă de semnul ortografic corespunzător. Indiferent dacă se redă în scris prin *e* sau prin *i*, semivocala palatală se deschide în mod obligatoriu în anumite condiții („aceea" și „aceia" = *aceᵉ̯ă*, „baia" = *băᵉ̯ă* sau *băᵃ̯ă*, „ideea" = *ideᵉ̯ă*, „scînteiază" = *scînteᵉ̯ază*, „a treia" = *a treᵉ̯ă*). Litera *u* poate nota un *o* semivocalic deschis („ocaua" = *ocăᵒ̯ă*, „roua" = *roᵒ̯ă*), după cum litera *o* poate nota un *u* semivocalic deschis și palatal („sfioasă" = *sfiᵘ̯ăsă*). Din toate aceste fapte rezultă că semivocalele intervocalice, sub diversele lor variante, nu reprezintă decît forme de concretizare a celor două foneme consonantice (*y* și *ω*) care în poziție inițială sau finală se articulează și se percep ca niște puternice fricative[101].

δ) Aceeași interpretare trebuie dată și semivocalelor *i̯, u̯* aparținînd diftongilor descendenți. Ele au întotdeauna un timbru vocalic, căci imediata vecinătate a unei consoane nu permite desăvîrșirea fricativei. În funcție de vocala precedentă, timbrul lor poate fi închis, nealterat (*cîⁱ̯ne, mîⁱ̯ne, neⁱ̯că, văⁱ̯ta*), deschis (*ăᵘ̯gust, hăⁱ̯tă, tăⁱ̯nă*), rotunjit (*cùⁱ̯b, dòⁱ̯că, pùⁱ̯că*) sau palatalizat (*lĕᵘ̯că*).

Din pricina inconsecvenței în realizarea celor două fricative (consoane puternice în finală, vocalizate sau dispărute în interiorul cuvintelor), par a se produce tulburări în sistemul gramatical și

---

[100] Bănuim că la această rostire se gîndește Sandina Stan cînd notează o formă *miliuoane* (*op. cit.*, p. 81). După cum vedem însă, forma respectivă nu trebuie combătută și, în nici un caz, nu trebuie pusă pe același plan cu fonetisme regionale de tipul *duoică, frumuos* (id., *ib.*).

[101] Vezi și concluziile enunțate de Andrei Avram, în *Interpretarea fonologică a semivocalelor...*, p. 544—545.

în sistemul de derivare al vorbirii scenice. Tema unor verbe și a unor substantive devine instabilă :*femey*$^{h'}$ (pl.) — *femee* (sg.), *înapoy*$^{h'}$ (adv.)—*înapo̯i̯ază* (vb. prez. ind. 3 sg.)—*înapo̯ez* (1 sg.)—*înapo̯eze* (prez. conj. 3 sg.), *pay*$^{h'}$ (sg.)—*pa̯i̯ul* (sg. art.)—*pa̯e* (pl.), *puy*$^{h'}$ (m.) — *pu̯i̯că* (f.), *suy*$^{h'}$ (vb. prez. ind. 1, 2 sg.) — *su̯i̯a* (imperf. 3 sg.) — *su̯o* (prez. 3 sg.). Schimbarea numărului și a persoanei se petrec ca și cum am avea de-a face cu temele *feme-*, *înapo-*, *pa-*, *pu-*, *su-* și cu alternanțe de tipul $y^{h'}$ — *e*, $y^{h'}$ — ^{i}a — *e* etc. Or, limba română nu cunoaște asemenea alternanțe și nu are teme terminate în vocală [102]. Neregularitatea este însă aparentă, întrucît și în formele cu hiat iodul e semnalat prin alterarea timbrului vocalelor.

b) Diftongii dependenți de consoană pot fi considerați pe drept cuvînt monofonematici, întrucît li se aplică definiția clasică a diftongului: „alăturarea, în aceeași silabă, a două timbre vocalice diferite". Totdeauna ascendent, acest tip de diftong are, de obicei, ca element asilabic un *e̯* sau un *o̯*. Caracterul dependent al diftongului se manifestă în faptul că elementul asilabic e rostit concomitent cu consoana precedentă. În gura actorilor, și mai ales a cîntăreților de operă, mecanismul acestei rostiri poate fi urmărit — așa-zicînd — ca printr-un microscop.

În cazul rostirii unui *de̯al*, de pildă, limba actorului se află inițial la palat și tinde să ajungă în poziția lui *e*. În momentul exploziei lui *d* însă, ea n-a izbutit să atingă decît locul unui *e̯* [103], după care e obligată să se retragă, pentru a lua poziția lui *a*, dar nu a unui *a* obișnuit, ci a unui *ȧ* cu timbru palatal [104]. Prin urmare, semi-

---

[102] Cf. I. Pătruț, *Probleme de morfologie și ortografie. În legătură cu i̯ în limba română*, „Cercetări de lingvistică", I, 1956, p. 119—122; id., *Probleme de fonetică și morfologie*, III, *În legătură cu i̯ și u̯ în limba română*, „Cercetări de lingvistică" IV, 1959, nr. 1—2, p. 43—48.

[103] Cu timbrul semideschis pe care l-am întîlnit înaintea unor grupuri consonantice (*ve̯rde*) și în hiat, înaintea unui *ȧ* (*re̯ȧlist*).

[104] Cînd emit acest *a* pe o notă lungă, cîntăreții de operă păstrează tot timpul jumătatea anterioară a limbii urcată spre palat, acoperind aproape în întregime vălul palatului.

vocala reprezintă de fapt un timbru palatal deschis, care aparține atît consoanei precedente, cît și vocalei următoare. Ceea ce la cursurile de dicțiune se prezintă drept „consoană + e̯a" se realizează practic prin „consoană ^{e} + ȧ", adică prin diezarea consoanei, care impune fonemului *a* următor varianta *ȧ*. Ceea ce se scrie „mea, neam, rupea, seară, teamă", se aude pe scenă *m^{e}ȧ, n^{e}ȧm, rup^{e}ȧ, s^{e}ȧră, t^{e}ȧmă*. În vorbirea actorilor — mai ales a celor din capitală — am observat o puternică tendință de deschidere a timbrului consonantic palatal. Am înregistrat forme ca *al^{ä}ȧsă, aș$t^{ä}$ȧptă, dr^{ä}ȧptă, nemurir^{ä}ȧ, păr^{ä}ȧ, să tr^{ä}ȧcă, tristeț^{ä}ȧ*, iar în replici rostite cu mînie, revoltă, uimire etc. apare chiar o consoană simplă + *ä*: *fica mä?!, Yȧ säma!, ce-ndrăznälă!* [105].

Asemănătoare cu rostirea lui e̯*a* este cea a lui o̯*a*. La articularea unui cuvînt ca *to̯ată* limba se sprijină inițial pe partea interioară a dinților superiori, în timp ce buzele încep să se rotunjească pentru un *o*. La explozia lui *t* însă, ele nu au ajuns decît în poziția unui o̯ [106], după care sînt obligate să se depărteze pentru *a* următor, dar nu deschid poarta rezonatorului decît pentru un *å* de nuanță închisă și ușor rotunjit [107]. Semivocala o̯ constituie deci un timbru labial deschis, născut dintr-o articulare specifică a consoanei precedente și transmis, în parte, vocalei silabice următoare. Ceea ce în teorie se prezintă drept „consoană + o̯*a*" se realizează pe scenă prin „consoană ^{o} + å", adică prin bemolarea consoanei [108], care impune

[105] Se va ajunge oare cu timpul la rostirea „consoană + *a*", cum s-a întîmplat în istroromână (cf. *luma* < *lumea*)? Nu putem prevedea de pe acum. În orice caz, tendința actuală merge înspre nivelarea diferenței de timbru dintre consoană și vocală.

[106] Care trebuie plasat între *o* obișnuit și o̯ al graiurilor din Ardeal. Timbrul său este identic cu cel al variantei lui *ω* între anumite vocale (*par^{o}å, ro^{o}å*).

[107] Se observă mai clar acest lucru tot în vorbirea cîntată. Actorii de operă, după ce au rostit o consoană și împreună cu ea pe acel o̯ semideschis, oricît ar fi de lungă nota pe care se cîntă *a*, nu mai depărtează buzele așa cum ar face-o în cazul unui *a* accentuat obișnuit.

[108] Este locul să facem o scurtă observație asupra terminologiei. Frecvent întrebuințați de acad. E. Petrovici (cf. *La distinction phonologique entre trois sortes de* n *et de* l *— non diésés, diésés et palatals en roumain et en slave*, „International Journal of

fonemului *a* următor varianta *å*. Cuvinte ca „boală, doar, poate, verișoară" se aud ca *bᵒålă, dᵒår, pᵒåte, verișᵒåră.*

Probabil datorită unui proces de disimilare, *a* apare mult mai pur în cuvinte ca *ya, ωameni* decît în *sᵉåră, tᵒåmnă.* Consoana fricativă, închisă, exercită adică o influență mai slabă asupra vocalelor decît așa-zisa „semivocală" deschisă. Intuind acest amănunt și căutînd să evite cu orice preț un regional *ę* sau *ǫ*, unii actori închid forțat timbrul tuturor consoanelor și ajung la forme ca *prⁱå, întᵘårce, sᵘåre, tⁱåmă* etc.[109]. Procedeul nu rezolvă deplin nici claritatea lui *a* și în plus constituie o abatere de la uzul rostirii scenice generale, care a impus nuanța deschisă de timbru[110].

Închiderea timbrului palatal e firească și justificată într-un singur caz. Anume la consoanele *ḱ* și *ǵ*, care, fiind prin natura lor palatale, nu permit limbii să atingă, în momentul exploziei, decît cel mult poziția unui *į*[111]. Se rostește deci *înmănunkⁱåt, ǵⁱåră*, și nu *înmănunkᵉåt, ǵᵉåră.* În pronunțarea actorilor nu am surprins nici o diferență de timbru între un *ḱ* din „cheamă" și un *ḱ* din „chiar", între un *ǵ* din „jgheab" și un *ǵ* din „ghiaur". Se rostește *kⁱåmă, kⁱår, jǵⁱåb, ǵⁱåur* și acest lucru dovedește că semivocala (scrisă *e* sau *i* din alte considerente decît cele fonetice) este percepută ca un element legat mai mult de consoană decît de vocală.

Timbrul palatal e relativ închis și la realizarea diftongilor *ęo, ęu* după consoane. Aici însă, intrînd și buzele în acțiune pentru rostirea vocalei labiale următoare, la explozia consoanei se aude un timbru

---

Slavic Linguistics and Poetics", I/II, 1959, p. 184—192), termenii „diezat" și „bemolat" sînt împrumutați din domeniul muzicii. I-am folosit și noi aici, întrucît am considerat că pot fi ușor înțeleși de către actori, care posedă mai multe noțiuni muzicale decît vorbitorii de rînd. Așa cum un *la diez* reprezintă ridicarea cu un semiton față de *la natural*, iar *la bemol* coborîrea cu un semiton față de același *la*, tot astfel o consoană poate prezenta un timbru mai ridicat sau mai coborît în raport cu ea însăși.

[109] Înregistrate sporadic, atît la actorii de teatru cît și la cîntăreții de operă.

[110] Asupra acestei nuanțe *deschise* atrage atenția și Alf Lombard în *La prononciation du roumain*, Uppsala, Universitets Arsskrift, 1936, p. 130.

[111] Aproximativ între un *i* și un *e* obișnuit.

palatal și rotunjit în același timp. Se rostește aproximativ *d^{ö}ȯdată, d^{ö}ȯpotrivă, vr^{ü}ȕn*. Chiar dacă notarea aceasta [112] pare puțin exagerată, ea corespunde mai exact realității rostirii scenice decît formele redate de Alf Lombard prin *ø (pløskȯi* [113]. În orice caz, consoana urmată în scris de *e̯o* sau *e̯u* se realizează pe scenă ca o consoană diezată-bemolată urmată de o vocală cu timbru palatal [114]. În mod identic se rostesc și *i̯o, i̯u* după consoane : *feč^{ö}ȯr, stran^{ü}ȕ*. Este locul să constatăm din nou că scrierea românească face (și uneori e obligată să facă) distincții de care rostirea nu ține seamă. Se scrie *ar duce-o* (cu *e*) dar *ciorap* (cu *i*), deși în amîndouă exemplele nuanța palatală a lui *č* este aceeași.

În general corect realizat pe scenă, timbrul palatal-rotunjit al consoanelor constituie totuși un fenomen oarecum inexplicabil pentru actorii deprinși să vadă, teoretic, în *e̯, i̯* elemente vocalice ale unui diftong. Plecînd de la ipoteza că după consoană urmează un *e* sau *i* scurt și apoi o vocală labială, profesorii de dicțiune încearcă să obțină de la studenți rostirea consoanei cu buzele nerotunjite, ceea ce practic este o imposibilitate [115]. Probabil din cauza aceasta se mai înregistrează sporadic pe scenă un hiat în cuvinte ca *deocamdată, deodată, vreun* etc.

TRIFTONGII

La fel ca diftongii, după locul pe care îl ocupă în cuvînt, triftongii pot fi l i b e r i sau d e p e n d e n ț i d e c o n s o a n ă. Avînd însă un element asilabic în plus [116], ei se deosebesc nu numai prin poziție, ci și prin ordinea elementelor constitutive. Pe această

---

[112] Folosită de Alf Lombard și de E. Petrovici în lucrările citate.

[113] *Op. cit.*, p. 131.

[114] Timbru care, spre sfîrșitul duratei vocalei, se pierde.

[115] Cf. Sandina Stan, *op. cit.*, p. 124.

[116] Se știe că, în principiu, triftongul reprezintă alăturarea, în aceeași silabă, a trei timbre vocalice diferite.

dublă bază am putut stabili, în pronunțarea scenică, patru categorii de triftongi [117]:

a) Triftong liber cu vocala așezată la mijloc. Elementele lui asilabice nu pot fi decît *y* sau ω, care se realizează închis, fricativ în poziție inițială sau finală *(yey$^{h'}$, yăω$^{h°}$*, pentru „ei, iau") [118], mai deschis, vocalic între două vocale *(îndo̯i̯ăy$^{h'}$, su̯i̯ăω$^{h'}$, tă̯i̯ăy$^{h'}$* pentru „îndoiai, suiau, tăiai") sau înainte de o consoană *(le̊u̯ă̯i̯că* pentru „leoaică"). Din notație se poate vedea că vocala triftongului (în speță *a*) împrumută parțial timbrul elementelor învecinate, prezentîndu-se fie sub varianta palatalizată *(îndo̯i̯ăy$^{h'}$, tă̯i̯ăy$^{h'}$)*, fie sub o variantă palatalizată și rotunjită în același timp *(yăω$^{h°}$, le̊u̯ă̯i̯că)* [119]. Aceeași soartă o are vocala și în celelalte categorii de triftongi.

b) Triftong liber cu vocala (totdeauna *á*) așezată la sfîrșit. Elementele asilabice (unul palatal, altul labial) se contopesc într-un singur element labio-palatal *ö*, care, prin ajustare, capătă un caracter deschis, vocalic: *pă̯ö̯åse, scînteö̯ără, tă̯ö̯åre, vo̯ö̯åsă* pentru „păioase, scînteioară, taioare, voioasă". Prin realizare, acest tip de triftong reprezintă mai degrabă un diftong, fiind constituit, de fapt, din două elemente: primul asilabic, al doilea silabic. După părerea noastră, ö̯ trebuie considerat fonem consonantic cu realizare vocalică. Deși cu slab randament, el poate realiza opoziții fonematice. Să se compare, de exemplu, *vo̯ö̯åsă* cu *vo̯i̯ă să....*

c) Triftong dependent de consoană, cu vocala așezată la mijloc. E alcătuit dintr-un diftong dependent *(e̯ă* sau *o̯å)*, urmat de un *y* sau de un ω, care, în funcție de poziție, poate avea caracter consonantic sau vocalic: *pute̯ăy$^{h'}$, vre̯ăω$^{h°}$, lupo̯ă̯i̯că, nemțo̯ă̯i̯că* pentru „puteai, vreau, lupoaică, nemțoaică". Diftongul inițial *e̯ă* se reali-

---

[117] Situație care credem că e valabilă și pentru limba literară obișnuită.

[118] În particular, *y* și după labiale: *myey$^{h'}$* pl. lui „miel", *pyey$^{h'}$* prez. ind. pers. 2 de la „pieri" etc.

[119] Deși palatalizarea și rotunjirea sînt aproape simultane, am ținut să marcăm grafic diferența dintre *un* ă̯ă̯ și un ă̯ă̯, perceptibilă numai în vorbirea foarte lentă.

zează ca $^{i}\dot{a}$ după consoanele *k*, *ģ* [120] : *ok*$^{i}\ddot{a}\omega^{h\bullet}$, *veģ*$^{i}\dot{a}y^{h'}$ pentru „(ei) ochiau, (tu) vegheai".

d) Triftong dependent de consoană, cu vocala așezată la sfîrșit. Ca mod de realizare se aseamănă cu tipul b), de care însă se distinge prin faptul că elementul asilabic ($^{\ddot{o}}_{\cdot}$) nu se pronunță independent, ci concomitent cu consoana precedentă : *č*$^{\ddot{o}}_{\cdot}$*ătă*, *dumbrăv*$^{\ddot{o}}_{\cdot}$*ără*, *ok*$^{\ddot{o}}_{\cdot}$*ăsă*, *văduv*$^{\ddot{o}}_{\cdot}$*ără*. Tehnica este aceeași ca la unii diftongi dependenți [121], numai că aici, în loc să urmeze o vocală labială, se trece de la poziția $^{\ddot{o}}_{\cdot}$ a consoanei la poziția neutră *a* (realizată, cum am văzut, în varianta *ă*). Menționăm că așa-numitul triftong $^{\ddot{o}}_{\cdot}\dot{a}$ [122] este notat ortografic fie prin *ioa*, fie prin *eoa*, lucru care pentru rostire nu are nici o importanță : se pronunță *inim*$^{\ddot{o}}_{\cdot}$*ără* „inimioară" ca și *l*$^{\ddot{o}}_{\cdot}$*ărcă* „leoarcă".

*

Din constatările referitoare la hiat, diftongi și triftongi rezultă că la sistemul vocalic al rostirii scenice putem adăuga 19 variante : patru fonemului *a*, cîte trei fonemelor *e*, *ă*, *o* și cîte două fonemelor *i*, *î*, *u* :

/$\mathring{i}$/*i* /*î*/$\hat{i}$/$\mathring{\hat{i}}$/ *u*/*ù*/

/$\underset{\cdot}{i}$/ /$\underset{\cdot}{u}$/

/$\mathring{e}$/*e* /$\breve{a}$/*ă*/$\mathring{a}$/ *o*/*ò*/

/$\underset{\cdot}{e}$, $\underset{\cdot}{\mathring{e}}$/ /$\ddot{\mathring{a}}$/ /$\underset{\cdot}{o}$, $\underset{\cdot}{\mathring{o}}$/

/*ä*, $\mathring{a}$/

/*å*/*a*/*å*/

Bineînțeles, fiecare dintre aceste variante este condiționată de poziție și nu joacă un rol fonematic diferit de cel al vocalei pe care o reprezintă.

---

[120] Cum am arătat și la p. 73.

[121] Cf. p. 73—74, articularea lui *deodată*.

[122] Este și mai evident aici că i se zice impropriu triftong, din moment ce e alcătuit dintr-un timbru labio-palatal și o vocală.

PSEUDOVOCALA FINALĂ

Se știe că în limba română *i* final al pluralelor nearticulate (de tipul *ani*, *lupi* s. m., *mărci*, *păpuși* s. f., *ierburi*, *planuri* s. n., *lungi*, *verzi* adj.) are o articulație incompletă, o durată foarte scurtă, este lipsit de sonoritate și nu poate forma silabă. Însușirile enumerate i-au determinat pe unii lingviști să-l numească „pseudovocală" [123], adică falsă vocală.

În pronunțarea scenică această falsă vocală se realizează sub forma unui puternic suflu fricativ ($^{h'}$) care însoțește ultima parte a consoanei precedente, indiferent dacă ea este surdă sau sonoră. În finală absolută sau înaintea unei pauze de vorbire, am notat cu regularitate forme ca *beți*$^{v'h'}$, *ok*$^{'h'}$, *orb*$^{'h'}$, *pier*$^{'h'}$, *reg*$\breve{}^{h'}$, *ridic*$\breve{}^{h'}$, *rup*$^{'h'}$, *știț*$^{'h'}$ etc. Este evident că corespondentul scenic al lui *i* final nu poate fi considerat un sunet vocalic independent, ci un element redundant, care se adaugă consoanei precedente, în scopul de a preciza, de a face mai perceptibil caracterul ei diezat.

În vorbirea foarte lentă, am surprins — sporadic — sonorizarea acestui suflu, dar numai la consoana *r* : *ducatur*^{i}, *lanur*^{i}. Faptul este nesemnificativ din punct de vedere fonologic, căci în aceleași situații sonantele finale, neurmate de pseudovocală, primesc uneori elementul vocalic ajutător : *țărm*$^{i}\smile$ *de mare*, *dor*$^{i}\smile$ *de tine* [124].

După cum vom demonstra în continuare, suflul fricativ palatal de la sfîrșitul cuvintelor joacă un important rol fonematic în rostirea scenică, de aceea actorii renunță cu greu la emiterea lui, chiar și în interiorul frazei.

---

[123] Cf. E. Petrovici, *Le pseudo i final du roumain*, în „Bulletin linguistique" II, 1934 ; Andrei Avram, *Cercetări asupra sonorității în limba română*, [București, 1961], p. 45 ș. u.

[124] În Anca Livescu, *op. cit.*, p. 84 găsim și alte exemple.

NAZALIZAREA VOCALELOR

Se știe că în limba română vocalele urmate de consoane nazale au un grad relativ ridicat de nazalitate [125]. În privința realizării acestor consoane, actorii nu se deosebesc de vorbitorii obișnuiți. A existat însă în trecut o modă scenică — ale cărei urme se fac simțite și azi — de a exagera nazalizarea vocalelor. Erau puternic nazale și cu timbrul vocalic ușor alterat mai ales *a* și *o* urmate de grupul „*n* + consoană" în neologisme : *brõz, cõtra, elegãt, interesãtă, orizõt, radiyãtă, sperãța, trãdafir, trãsportat* etc. Asemenea forme erau frecvente la vechii maeștri (C. I. Nottara, I. Soreanu, soții Bulandra, G. Vraca etc.), dar mai apar sporadic și la actori de azi. Pronunțarea forțată, neromânească, a vocalelor nazale este o consecință a influenței franceze și ea nu are ce căuta în pronunțarea generală [126]. În schimb, poate fi utilizată cu succes în pronunțarea definitorie, pentru a sugera snobismul, prețiozitatea, sau pentru a demonstra originea străină a unui personaj.

SINCOPAREA VOCALELOR

În principiu, rostirea scenică nu cunoaște fenomenul sincopării. Interesat de a transmite spectatorului cuvinte întregi și nu jumătăți de cuvinte, actorul exploatează din plin elementele sonore, cu atît mai mult vocalele. Indiferent de poziție, indiferent dacă sînt sau nu accentuate, vocalele scenei își păstrează integral sonoritatea [127], avînd și o intensitate ceva mai mare decît cea obișnuită.

În varianta pretențioasă a rostirii scenice am întîlnit un singur caz de sincopare. Acela al vocalelor *i*, *u* și *e* posttonice așezate între un *r* și un *l* (rar între doi *r* sau doi *l*). Mai expus dispariției în con-

[125] Indicele nazalității în limba română a fost stabilit de E. Petrovici în *De la nasalité en roumain*, Cluj, 1930. Cf. mai ales p. 82—86.

[126] Am arătat mai sus (p. 28) în ce fel combătea Eminescu acest fenomen și alte consecințe ale modei franțuzești.

[127] Împotriva tendinței generale, indicată de A. Avram în *Cercetări asupra sonorității...*, p. 30—36, scena menține ferm sonoritatea vocalelor neaccentuate finale.

Scanned with OKEN Scanner

diția dată este *i* al pluralelor articulate: *bunur'le, ceasur'le, chinur'le, gur'le, jignir'le, legătur'le, obiceiur'le, răzbunăr'le, scrisor'le, ser'le, valur'le, vremur'le.* Majoritatea actorilor noștri rostesc aceste forme fără un *i* propriu-zis, ci numai cu un *r* de timbru palatal care semnalează fosta vocală [128]. Aceeași soartă o are *e* în cuvinte de felul *calculle, cerre, ginerle, marle, orle, soarle* etc., în care timbrul palatal al consoanei precedente nu mai e de loc perceptibil. Firește, absența lui *i* și *e* se înregistrează și la formele corespunzătoare de genitiv-dativ plural: *bunur'lor, popoarlor* etc. Iar din pricina sincopării paralele a lui *-u-* de la genitiv-dativul singular, la unele substantive se transformă alternanța vocalică *(u — i, e)* în alternanță consonantică („bemolat — diezat" sau „bemolat — nebemolat nediezat"): *doctor°lui — doctor'lor, izvor°lui — izvoarlor, muncitor°lui — muncitor'lor, sol°lui — sol'lor, tractor°lui — tractoarlor* etc. Distincția bazată pe această alternanță este destul de slabă, de imperfectă, și credem că vorbirea scenică n-ar avea decît de cîștigat dacă actorii ar exclude din varianta pretențioasă orice formă sincopată.

Varianta familiară a pronunțării scenice generale extinde întrucîtva sincoparea vocalelor neaccentuate interioare. Și aici sonantele favorizează mai mult asimilarea vocalei de către consoana precedentă. La cazurile semnalate se adaugă cel al lui *i, u* și *e* între *n* și *l*: *cetățen'lor, domnle* (evoluat și la *domle*), *mîin'le, oamen'lor, pepenle, unle* [129]. Siflantele și șuierătoarele par a favoriza de asemenea sincoparea vocalelor. Asociindu-se cu sonante sau și cu alte consoane, ele provoacă sincoparea totală a lui *i*: *copleștoare, prăjtură, l-am viztat,* a lui *ă*: *las^{h}-mă, s_se bucure, tovarșe, va(s)zică* și chiar a lui *u* accentuat în forme ca *cinste*, „cinci sute", *opste* „opt sute".

---

[128] Interesant ni se pare faptul că, deși timbrul palatal nu e întotdeauna clar, perceptibil, totuși formele respective pot fi percepute ca neutre, în sensul că spectatorul reconstituie vocala pe plan mintal.

[129] Elementul nazal slăbește, ca în orice grup consonantic similar, iar timbrul lui e condiționat — în mod obișnuit — de caracterul vocalei sincopate.

În tempoul mai rapid al variantei familiare, sincopări de felul celor semnalate nu sînt supărătoare. Se recomandă însă evitarea lor în varianta pretenţioasă, deoarece dau vorbirii un aspect neglijent.

ROLUL FACTORULUI AFECTIV ÎN REALIZAREA VOCALELOR

Datorită sonorităţii lor deosebite, vocalele, mai mult decît consoanele, permit actorului să exprime plastic şi original gama variată a trăirilor sale interioare. Asupra vocalelor se exercită mai vizibil acţiunea de adaptare la ideea contextului, asupra lor îşi desfăşoară forţele, nestînjenit, elementul prozodic.

În procesul de acomodare la temperatura psihică a interpretului, vocala suferă adesea modificări cantitative şi calitative. Gradul, numărul şi semnificaţia acestor modificări nu se poate stabili o dată pentru totdeauna. Ele variază de la idee la idee şi de la interpret la interpret. Pe baza fenomenelor mai generale se pot indica totuşi anumite tendinţe.

Exprimînd sentimente negative, actorii recurg adesea la deschiderea timbrului vocalelor palatale şi labiale. Astfel *e* şi *o* se apropie — mai mult sau mai puţin — de *a*; *i* de *e* şi *u* de *o* [130] în replici rostite cu ură, mînie, furie, revoltă, scîrbă (*nemęrnice!*; *de cę rîdeţi?!*; *yäşʰ' ... yäşʰ'!* [= ieşi ... ieşi!]; *m-auzi tǫ?*; *îţi spǫn c-ai minţit!*; *iară tō ... şi vǭi ...*; *cụm, cụm?*), cu dispreţ sau ironie (*a ştęrs-o bravul comandir!*; *deviza modęrnilor romani...*; *chịbzuim, chịbzuim!*; *cę dǫbitǫc!*) cu îngîmfare (*pęrle cît mazărea!*; *la Pętęrsburg!*) cu disperare (*yęu după yęl mă duc!*) etc. În aceleaşi situaţii însă, vocala *e* poate primi trăsături apropiate de un *ă* (*tu, fiul myĕωʰ°?!*), iar vocala *a* se închide, primind fie un timbru palatal (*cânâlii!*; *să pʰ'yără!*) [131], fie unul labial (*tâj din gură!*). Deschiderea lui *u*

---

[130] Alterarea este mai evidentă cînd vocalele respective sînt sub accent.

[131] Reamintim, în această ordine de idei, şi trecerea diftongului dependent *e̯ă* la *ă*, fenomen semnalat la p. 72. Acad. Emil Petrovici ne-a informat, chiar în cursul elaborării acestui capitol, că a auzit o actriţă rostind, în culmea disperării: „*vrei moarta ma?!*" pentru „vrei moartea mea?!" (cu *e̯ă* trecut la *a* central).

poate servi la întărirea negației. Un *no* (sau chiar *nǫ*), rostit de obicei cu o durată mare a vocalei, exprimă adesea mai plastic decît un *nu* obișnuit pe „nici vorbă, nici poveste, nici gînd de așa ceva".

Vocale cu o colorație deschisă se folosesc de asemenea în discursuri sau replici ostentativ retorice, cum sînt cele ale lui Farfurid și Cațavencu din *Scrisoarea pierdută*.

Fenomenul invers, de închidere a vocalelor se atestă rar și pare a fi condiționat de trăirea unor sentimente ca entuziasmul, afecțiunea, duioșia, regretul etc. În asemenea condiții, am surprins un *e* accentuat cu durată sporită și cu tendință spre *i*: *Ce:zar*, *Mece:na*, *ochi ne:gri*, *plăce:re*, *care-mi răpe:ște*, *re:ge*, *s-o vise:ze*, tendință mai evidentă în vorbirea cîntată a operei, unde am înregistrat *Margare:ita*, *părăse:isc*. Considerăm nerecomandabile aceste forme.

Vocalele centrale *î* și *ă* au timbrul cel mai rezistent la influența factorului afectiv. Aceasta se explică, poate, prin faptul că ele apar mai rar sub accent. Înclinăm însă mai curînd să credem că actorii le simt „urîte" [132] și că încearcă să treacă peste ele fără a atrage prea mult atenția spectatorului. Am remarcat totuși o ușoară rotunjire a lui *ă* în replici care implică o nuanță de reproș binevoitor: *n-are rost să te-nflăcărezi așa*.... De altfel ideea de dojană glumeață, dezaprobarea lipsită de asprime poate determina și rotunjirea altor vocale: *nu fi åșå-ngîmfåt...!*; *vai... dar cum să nu!*

În privința cantității vocalelor, elementul subiectiv contribuie mai adesea la o sporire decît la o reducere a duratei. Chiar și în vorbirea allegro, manifestînd panică, groază etc., actorul are grijă să nu se îndepărteze prea mult de durata medie care asigură o bună perceptibilitate. În schimb, lungirea vocalelor însoțită de anumite inflexiuni ale vocii e frecvent utilizată în scopuri expresive.

---

[132] Vezi observațiile făcute, în această privință, la p. 38 și 57.

În vechea manieră de interpretare, a cărei notă specifică era emfaza, actorii noștri [133] exploatau în mod exagerat acest procedeu scenic. În replicile și mai ales în monologurile dramelor clasice, cuvintele mai importante erau scoase în relief printr-o neobișnuită lungire a vocalei lor accentuate, la a cărei emisiune se percepea un intens tremolo : *și gr°ăăza-i stăpînește... ingrăăto!* Astăzi asemenea rostiri apar foarte rar, de obicei pentru a ridiculiza, și nu pentru a sublinia trăirea emoției [134].

Pe scena actuală, lungirea vocalelor ține mai puțin efectul retoric și mai mult nuanțarea unor idei sau a unor stări psihice. De exemplu, actorii au luat din vorbirea comună obiceiul de a mări durata vocalelor accentuate ale unor adjective și adverbe, fie spre a imprima sau accentua ideea de superlativ : *depārte, desīgur, imēnsă, māre, putērnică*, fie spre a sugera ideea opusă celei exprimate : *bīne, grozāv, terībil* [135]. Prin lungirea vocalelor finale ale cuvintelor din interiorul sau de la sfîrșitul frazelor [136] actorii sugerează adesea încurcătura, nesiguranța, nehotărîrea de a continua formularea ideii începute : *lā... dumneata?* ; *sē... botează?* ; *vinē... singur?* ; aprobarea sau dezaprobarea : *ai făcut o treabă̄....* Frecventă pe scenă este și mărirea duratei vocalice a frazelor monomembre de tipul *dā! nū? tū?* etc., atunci cînd ele presupun ideea de îndoială sau de mirare. De altfel, în general, vocalele alungite sporesc posibilitățile intonației de a realiza cele mai variate nuanțe afective

---

[133] C. I. Nottara, I. Soreanu, T. Bulandra, dar cu siguranță și un Gr. Manolescu, un M. Pascaly ș.a., a căror voce nu o mai putem cunoaște.

[134] Se pot auzi, de pildă, în discursul lui Farfuridi : *țaraa în sfîrșit cu bun simț...* ; sau al lui Caţavencu : *Românīiya* ; *yēēω^h°... am tăria opiniunilor mele.* Contribuind și la caracterizarea personajului, acest mod de rostire aparține mai degrabă aspectului definitoriu decît celui general.

[135] Uneori, la modificarea duratei se adaugă și alterarea timbrului vocalei.

[136] Rostite de obicei cu o intonație neutră (nici urcătoare, nici coborîtoare) și urmate de o pauză.

Scanned with OKEN Scanner

cerute de context: surpriză, indignare, nostalgie, cochetărie, alintare etc.

Cum e de așteptat, modificările de timbru și de durată ale vocalelor se produc mai adesea în propoziții sau fraze interogative și exclamative, acestea fiind mai direct legate de factorii subiectivi. Este de asemenea explicabil că, dintre toate cuvintele limbii, interjecțiile sînt expuse în mod deosebit măririi duratei vocalice. Forța sugestivă a interjecției nu depinde însă atît de durata ei, cît de intonație.

Variația de intensitate a vocalelor în funcție de context este modalitatea cea mai elastică de exprimare a afectului. De obicei durerea fizică, revolta, furia, ura, veselia, entuziasmul etc. determină o creștere a intensității, pe cînd suferința psihică, tristețea, regretul, duioșia, frica etc. reclamă o intensitate scăzută. Dar unul și același sentiment avînd multiple nuanțe poate fi sugerat prin grade diferite de intensitate. Rolul hotărîtor în această direcție trebuie să-l aibă nu situația, ci caracterul eroului.

A fost adesea combătută tendința de intensificare a rostirii vocalelor pînă la urlet. Dar nu pentru că urletul ar fi interzis în orice împrejurare pe scenă, ci pentru că el nu se potrivește oricărui personaj. Intensitatea sporită e motivată numai prin reacția firească, veridică, a personajului față de situația dată. Un nedreptățit ca Paul Eszterág [137] nu convinge publicul printr-un glas tunător, pe cînd vocea unui la fel de nedreptățit Prometeu poate atinge intensități maxime, fără să pară stridentă sau artificială.

Dacă la o intensitate mare pronunțarea actorului se axează mai mult pe vocale, în schimb vorbirea în șoaptă — fie ea indicată de autor, fie dedusă de interpret din context — caută sprijin mai ales în consoane. În rostirea șoptită, afonizarea vocalelor face imposibilă distingerea lor altfel decît după gradul de apertură al aparatului bucal [138], în timp ce consoanele surde își păstrează caracterul

---

137 Din piesa *Fiul meu* de Gergely Sándor.

138 De aceea replicile șoptite se rostesc de obicei cu fața spre public.

obișnuit. Dintre vocale, *i* și *u* șoptite au gradul maxim de perceptibilitate, întrucît tind să ia aspectul unor fricative surde : *h'*, respectiv *h°* [139].

Adăugînd, la variantele poziționale ale vocalismului scenic, variantele determinate de factorii afectivi, obținem următorul tablou :

(*h'*) (*h°*)

↑ ↑

/i̊/*i* /*i̇*/*î*/*i̊*/ *u*/*u̇*/

/*i̯*/ /*u̯*/

(*i̯*) (*u̯*, *o*, *o̯*)

(*e*^{e})

/*e̊*/*e*(*ĕ*) /*ă̇*/*ă*/*ă̊*/ *o*/*ȯ*/

/*e̯*, *e̯*/ /*ă̊*/ /*o̯*, *o̯*/

(*e̯*, *ä*) (*o̯*)

/*ä*, *ă*/

(*ä*)/*ȧ*/*a*/*å*/

Observăm că în noul sistem, *o* este în același timp fonem și variantă a lui *u*; *o̯* este variantă și pentru fonemul *o* și pentru fonemul *u*, iar *ä* reprezintă atît varianta lui *e* cît și varianta lui *a*. Observăm de asemenea că, prin vocalele marginale închise (*i*, *u*), sistemul vocalic tinde (în vorbirea șoptită) să se apropie de sistemul consonantic.

---

[139] J. Tarneaud, în *op. cit.*, p. 141, arată că toate vocalele șoptite devin asimilabile, din punct de vedere acustic, la consoane. Totuși, adaugăm noi, nu toate prezintă — în situația respectivă — același grad de perceptibilitate.

Scanned with OKEN Scanner

Departe de a crea dificultăți în calea înțelegerii conținutului, elasticitatea [140] dobîndită de sistemul vocalic prin adaptarea lui la necesitățile textului înlesnește îmbinarea armonioasă dintre idee și forma exprimării ei. Dacă actorul va ști să folosească la locul potrivit variantele afective, atunci spectatorul le va recepționa ca neutre și nu va confunda, de pildă, varianta *o* cu fonemul *o*. Numai utilizarea nemotivată, improprie a acestor variante poate atrage atenția asupra aspectului formal și poate stînjeni procesul comunicării [141].

Precizăm, în încheiere, că numărul variantelor înregistrate de noi nu este definitiv, iar valorile lor sugestive nu au fost epuizate în expunerea de față. Rămîne ca artistul creator să îmbogățească vocalismul scenic românesc cu noi nuanțe, să descopere, prin intuiție și sensibilitate, noi posibilități expresive.

2. SISTEMUL CONSONANTIC

În cadrul prezentării vocalelor am făcut numeroase referiri la aspectul consoanelor. Faptul este justificat, dat fiind că sunetele vorbirii se succedă în strînsă vecinătate și se determină reciproc, așa încît structura unora nu poate fi cunoscută independent de structura celorlalte. Modul de realizare al vocalelor în pronunțarea scenică ne permite să deducem că sistemul consonantic coincide cu cel al limbii literare. E alcătuit adică din patru serii de foneme

---

[140] Neobișnuit de mare, mai ales dacă avem în vedere faptul că fiecare dintre foneme și dintre variante poate prezenta, în plus, o durată și o intensitate mai mare sau mai mică.

[141] În acest sens, artista emerită Sandina Stan, șefa catedrei de dicțiune a Institutului de teatru din București, ne semnalează tendința unor studenți de a rosti un *ă* pentru *a*, în contexte relativ neutre din punctul de vedere al afectivității: *dă-mi puțină ăpă*. Necondiționată de poziție și lipsită de valoare sugestivă, varianta fonemului *a* nu reprezintă aici decît rezultatul unei afectări care complică inutil procesul comunicării.

Scanned with OKEN Scanner

corelative : naturale, diezate, bemolate și diezate-bemolate [142]. Datorită timbrului nepertinent, obținut prin ajustare, același fonem consonantic poate avea aspecte diferite.

CONSOANE NATURALE

Acomodîndu-se vocalelor următoare, consoanele naturale prezintă trei feluri de variante : varianta dură (nepalatalizată — nerotunjită) înaintea vocalelor centrale *(a, ă, î)*, varianta palatalizată înaintea vocalelor palatale *(e, i)* și pe cea rotunjită înaintea vocalelor labiale *(o, u)* [143]. Fiecare variantă are două sau trei nuanțe, după cum vocala care urmează este mai închisă sau mai deschisă.

Fără a avea o funcție distinctivă, nuanța corespunzătoare fiecărei vocale asigură — în pronunțarea scenică generală — unitatea de înălțime între consoană și vocala următoare. De aceea, în rostirea actorilor apare foarte clar deosebirea dintre vocalele aceleiași serii — fie ele accentuate sau nu — iar legătura dintre consoană și vocală se face simplu, direct, fără vreun element intermediar. Legea raportului perfect de înălțime între consoană și vocală nu cunoaște excepții în pronunțarea generală. Forme ca $p^{l}ăr$, $s^{u}oră$,

---

[142] Cu privire la termenii „diezat" și „bemolat", cf. nota 108. Pentru consoanele din prima categorie, am preferat termenul „natural", împrumutat tot din domeniul muzicii. El corespunde lui „nediezat — nebemolat" și ne ajută să evităm pe sinonimul „neutru", acesta din urmă fiind utilizat cu o altă accepție în lucrarea de față. Vom vorbi deci despre *consoane naturale* „consoane neutre", *a naturaliza* „a transforma în consoană neutră" etc.

[143] Ne surprinde faptul că, în cadrul exercițiilor de dicțiune, este cu totul neglijat fenomenul normal al coarticulării. De pildă, Sandina Stan, în *op. cit.*, p. 129, după ce combină pe *ș* și *j* cu *o*, *u*, atrage atenția ca la rostirea împreună a grupurilor *șo*, *șu*, *jo*, *ju* „să nu se rotunjească buzele decît pe emiterea vocalelor". Evident că un asemenea mod de articulare n-ar putea fi decît artificial. Rotunjirea se produce — și trebuie să se producă — încă în timpul articulării consoanei, tot așa cum palatalizarea apare, în chip firesc, la orice consoană urmată de *e* sau *i* (*șes*, *jir*). Tocmai această ajustare a consoanei la vocală, tocmai posibilitatea de a realiza varianta cea mai adecvată a consoanei în dependență de vocală ar trebui să fie mai profund analizată la cursurile de dicțiune.

t^{u}ot, *und^{i}e* etc.[144] — care reflectă nu numai o articulare incorectă a vocalei, ci și o imposibilitate de a ajusta consoana la vocală — pot fi auzite uneori în pronunțarea definitorie[145], niciodată însă în cea generală.

În poziție finală, timbrul consoanei naturale este aproximativ de nuanța *î*. Precedînd vocala inițială a unui alt cuvînt, din cadrul aceleiași unități logico-sintactice, consoana naturală se rotunjește, se palatalizează sau se deschide, după cum impune vocala respectivă. Cînd însă consoana naturală finală se află la sfîrșit de frază, înaintea unei pauze sau în fața altei consoane, ea nu slăbește ca în vorbirea obișnuită[146], ci apare deosebit de puternică. Timbrul ei pertinent (nepalatalizat — nerotunjit) devine perceptibil, concretizîndu-se într-un suflu velar (*^{h}*): *belșug^{h}*, *bogat^{h}*, *scap^{h}*, *tainic^{h}*, *ucis^{h}*, *văd^{h}* etc. Intensitatea suflului e, în mod firesc, mai mare la explosive[147] și mai mică la sonante.

Rezistența consoanelor finale reprezintă acel „mal bine întărit" despre care vorbea S. M. Volkonski[148] și care s-a transmis pe scenă prin tradiție, din generație în generație. Suflul ajutător final nu asigură numai claritatea emisiei consoanei, ci, după cum vom vedea, are un rol fonologic și poate primi chiar valori expresive.

Un loc aparte în seria naturalelor îl ocupă labialele urmate de *y*. Prin adaptare, ele primesc un suflu palatal fricativ, așa încît, ca realizare, labiala + *y* nu diferă pe scenă de labiala diezată finală: *p$^{h'}$yer*, ca și *rup$^{h'}$*, *v$^{h'}$yață* ca și *elev$^{h'}$*.

---

144 Frecvente atît la vorbitorii graiurilor românești, cît și la unii vorbitori ai limbii literare. Recent le-am înregistrat chiar la un crainic al televiziunii.

145 Ele au aproximativ aceeași întrebuințare ca și inițialele rostite cu un element de sprijin (*ωom*, *yinimă*).

146 Pentru care cf. A. Avram, *Cercetări asupra sonorității...*, p. 66—101.

147 Rar, la unii actori de teatru și de operă, am înregistrat chiar sonorizarea suflului final, indiferent dacă explosiva era sau nu sonoră: *cît de bogat^{h}*, *poate mai curînd^{t}*, *să te ferești de vînt^{t}* etc. Este o exagerare observată și condamnată de Anca Livescu, *op. cit.*, p. 84. Și noi considerăm această rostire nerecomandabilă.

148 Cf. nota 93.

Fonemul laringal *h* apare la majoritatea actorilor ca o velară în vecinătatea vocalelor centrale sau labiale : *duχ, χaide, χotărît, χoț, paχar*, ca o palatală în vecinătatea unui *i* : *hidoase, odihnă, tihnă, vehicol*, și ca o postpalatală înaintea unui *e* : *χermină, veχement*. Palatalizarea lui *h* este un fenomen propriu și vorbirii literare. În ce privește însă velarizarea, aceasta se datorește fie influenței graiului muntenesc, fie calității ei de a mări perceptibilitatea consoanei. Ultimul considerent ne determină să o acceptăm pe scenă, cu atît mai mult cu cît noi nu o simțim „vulgară" [149], iar spectatorul (mai ales dacă e departe de scenă) percepe un χ velar ca pe un *h* românesc obișnuit.

Observăm în încheiere că, indiferent de timbrul consoanelor și de poziția lor în cuvînt, corelația de sonoritate e bine realizată în rostirea noastră scenică. Exceptînd cîteva situații pe care le vom discuta la analiza grupurilor consonantice, n-am întîlnit cazuri în care *p* să se confunde cu *b*, *t* cu *d* etc. Este, desigur, una din consecințele pozitive ale lecțiilor de dicțiune.

CONSOANE DIEZATE

Consoanele diezate pot avea în rostirea scenică generală trei nuanțe de timbru : o nuanță deschisă, una închisă și una rotunjită.

a) Nuanța deschisă, de aspectul $^{e}_{\cdot}$ apare la consoanele *p'*, *b'*, *m'*, *f'*, *v'*, *t'*, *d'*, *n'*, *s'*, *z'*, *ț'*, *ș'*, *j'*, *l'*, *r'*, *č*, *ğ*, înaintea fonemului *a* (realizat în varianta *ȧ*) : *deranj$^{e}_{\cdot}$ȧză, l$^{e}_{\cdot}$ȧgă, m$^{e}_{\cdot}$ȧ, put$^{e}_{\cdot}$ȧ, s$^{e}_{\cdot}$ȧmă* etc. După cum am arătat în cadrul vocalismului, această nuanță are tendința de a se deschide tot mai mult, ajungînd la forme ca *al^{ä}ȧsă, aver^{ä}ȧ, m^{ä}ȧ, s^{ä}ȧmă* sau *să bä, mä* etc. [150].

[149] Cum o apreciază Sandina Stan, *op. cit.*, p. 92.

[150] Ultimele înregistrate de obicei, dar nu exclusiv, în contexte care reclamă un grad sporit de afectivitate.

Scanned with OKEN Scanner

b) Nuanța închisă are două variante. Prima, de aspectul ^{i}, nu apare, în principiu, decît la consoanele *ḱ*, *ǵ* [151] urmate de *a* (>*ȧ*): *ḱ*^{i}*ȧmă*, *ḱ*^{i}*ȧr*, *ǵ*^{i}*ȧră*, *ǵ*^{i}*ȧță*. A doua variantă apare exclusiv în poziție finală, la consoanele *p'*, *b'*, *m'*, *f'*, *v'*, *t'*, *n'*, *z'*, *ț'*, *ș'*, *j'*, *l'*, *r'*, *ḱ*, *ǵ*, *h'*, *č*, *ǧ*, *y* și se realizează printr-un puternic suflu palatal ($^{h'}$) [152]: *aič*$^{h'}$, *apoy*$^{h'}$, *astăz*$'^{h'}$, *barbar*$'^{h'}$, *fereșt*$'^{h'}$, *oḱ*$^{h'}$, *slujitor*$'^{h'}$, *știț*$'^{h'}$, *vinovaț*$'^{h'}$ etc. Este vorba de aceeași normă scenică severă a finalelor, ca și în cazul consoanelor neutre. Dacă, în cursul vorbirii, precedă pe *a-* de la începutul altui cuvînt, suflul slăbește și consoana finală se realizează ca o diezată de nuanță deschisă [153]. Dar în finală absolută, înaintea unei pauze sau a altei consoane, finala diezată își păstrează atît colorația închisă, cît și suflul palatal.

Drept consecință a rezistenței consoanelor finale, rostirea scenică are posibilitatea de a distinge mai precis decît rostirea literară anumite forme gramaticale, cum ar fi persoana întîi de persoana a doua a verbelor la prezent: *cer*^{h} — *cer*$'^{h'}$, *conserv*^{h} — *conserv*$'^{h'}$, *sap*^{h} — *sap*$'^{h'}$, sau singularul de plural la substantive și adjective: *slab*^{h} — *slab*$'^{h'}$, *soț*^{h} — *soț*$'^{h'}$ etc. [154]. Răspunzînd cerinței de claritate (uneori și de expresivitate), scena a adăugat la corelația „consoană naturală — consoană diezată" pe aceea de „suflu velar — suflu palatal" și astfel a perfecționat un important aspect fono-morfologic al limbii române.

c) Nuanța rotunjită prezintă tot două variante. Una mai deschisă, de aspectul ^{ö}, apare la orice consoană diezată urmată de fonemul *o* (realizat ca *ȯ*): *caraǵ*^{ö}*ȯs*, *č*^{ö}*ȯcolată*, *d*^{ö}*ȯdată*, *vr*^{ö}*ȯ*. A doua

---

[151] La alte consoane, numai în varianta regională a rostirii definitorii.

[152] Este, de fapt, acel pseudo *-i* final, despre care am vorbit la p. 77.

[153] Vom ilustra ceva mai departe acest fenomen.

[154] Nu am înregistrat niciodată un *d* sau un *s* diezat de nuanță închisă, deoarece corespondentele lor naturale alternează de obicei în finală cu *ź*, respectiv *ś*.

Scanned with OKEN Scanner

închisă, de aspectul ^{ü} apare de asemenea la orice consoană diezată urmată de *u* (realizat în varianta *u̇*) : *potas^{ü}u̇*, *stran^{ü}u̇*, *unk^{ü}u̇le* [155].

Numărul diezatelor de nuanță rotunjită este mai mare decît s-ar crede, deoarece, prin elidarea primei vocale a hiatului în situația *i* + *o*, *u*, consoana precedentă trece în categoria diezatelor și se realizează ca oricare dintre acestea : *profes^{ü}u̇ne*, *relig^{ö}o̤s*, *șt^{ü}u̇se* etc.

*

În seria diezatelor, consoanele *k̇*, *ġ*, *č*, *ǧ* și *y* au o situație întrucîtva specială. Avînd un timbru palatal propriu, ele nu se lasă ușor ajustate. *Ḱ* și *ġ* sînt cele mai rigide. Este aproape inexistentă diferența de nuanță dintre un *ġ* urmat de *e* și unul urmat de *i*. Totuși închiderea exagerată a timbrului în forme ca *k$^{h'}$estie*, *k$^{h'}$itanță*, *înġ$^{h'}$esuit* [156] n-ar trebui tolerată pe scenă. După cum am mai arătat, și înaintea vocalei *a* fonemele *k̇*, *ġ* își menținu hotărît nuanța închisă de timbru (*i̇*). Lui *č* și *ǧ* li s-a creat însă o oarecare elasticitate. În vorbirea celor mai mulți dintre marii actori le-am înregistrat deschise și chiar foarte deschise în forme ca *aleǧ^{e}a̤*, *č^{e}a̤laltă*, *č^{e}a̤s*, *duč^{e}a̤*, *fuǧ^{e}a̤m*, *să-ndulč^{e}a̤scă* sau, mai rar, *ač^{ä}a̤*, *ǧ^{ä}a̤nă* etc. Pe bună dreptate deci, profesorii de dicțiune se străduiesc să combată rostirea închisă a acestor africate palatale [157].

Cît privește comportamentul lui *y*, el este după cum am mai arătat, inegal. Puternic în poziție inițială, finală și după labiale, înaintea unei consoane se vocalizează, iar intervocalic poate să se mențină, să se vocalizeze, să slăbească sau chiar să dispară, lăsînd o urmă perceptibilă asupra vocalelor vecine. Din slăbirea sau vocalizarea iodului și din adaptarea lui la timbrul sunetelor învecinate, rezultă următoarele variante : ^{y}, ^{i}, $^{i̤}$, $^{i̤}$, ^{i}, $^{i̤}$, $^{i̤}$, $^{e̤}$ (sau ^{ä}) [158].

---

[155] Prin urmare, aceste consoane se rostesc cu buzele rotunjite, ca pentru *o̤*, respectiv *u̇*, și nu cu comisurile gurii ridicate, cum recomandă Sandina Stan, *op. cit.*, p. 124—126.

[156] Utilizate de unii actori sub influența graiului muntenesc.

[157] Cf. Sandina Stan, *op. cit.*, p. 119.

[158] Pentru ilustrări, cf. p. 62, 68—71, 75—76, 111.

CONSOANE BEMOLATE

Nu apar decît înaintea vocalei *a* (realizată în varianta *å*), în consecință timbrul lor este întotdeauna deschis: *bº̣ålă*, *colº̣ână*, *pº̣åte*, *tº̣åtă* etc.

Singura consoană din seria bemolatelor care în pronunțarea generală poate avea timbru închis este ω. De altfel ea constituie și unicul exemplu de consoană bemolată finală. În poziție inițială și finală, digamma își păstrează caracterul puternic consonantic. Același timbru consonantic închis și-l menține și în interiorul cuvintelor, după consoană, situație care apare însă rar în mod normal (la neologisme de tipul *acωarelă*, *cωarț*) și mai adesea ca rezultat al elidării unei vocale labiale în hiat, în forme nerecomandabile (cel puțin pentru varianta pretențioasă): *accentωat*, *lωat*. În alte situații (intervocalic sau în fața unei consoane) ω slăbește sau se vocalizează și, adaptîndu-și timbrul la vocalele vecine, prezintă următoarele variante: $^{\omega}$, $^{\underset{\cdot}{u}}$, $^{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{u}}}$, $^{\dot{u}}$, $^{\dot{\underset{\cdot}{u}}}$, $^{\dot{\underset{\cdot}{u}}}$, $^{\underset{\cdot}{o}}$ [159].

Realizarea vocalică a fricativelor *y* și ω apropie sistemul consonantic de cel vocalic, tot așa după cum realizarea consonantică a lui *i* și *u* în vorbirea șoptită apropia sistemul vocalic de cel consonantic.

CONSOANE DIEZATE-BEMOLATE

Nu pot apărea decît tot înaintea fonemului *a* (realizat în varianta *ä*). Timbrul lor pertinent ($^{\ddot{o}}$), ajustat la vocala următoare, prezintă întotdeauna nuanța $^{\ddot{\underset{\cdot}{o}}}$: *lº̣ärcă*, *răutăcº̣äse*. Chiar și consoanele *kº*, *gº*, ale căror corespondente diezate simple sînt închise, realizează o sensibilă deschidere de timbru în forme ca *caragº̣äsă*, *kº̣äră*, *negº̣äbă*. Timbrul $^{\ddot{\underset{\cdot}{o}}}$ capătă valoare de fonem independent (diezat — bemolat) atunci cînd apare ca element asilabic al unui triftong liber după vocală: *anevº̣äsă*. El se opune atît lui *y*, cît și lui ω.

---

[159] Exemple pentru aceste variante se găsesc la p. 62, 69—70, 75, 111.

Diezatele bemolate sînt puțin numeroase, atît pe scenă, cît și în vorbirea literară obișnuită. Totuși pronunțarea scenică manifestă tendința de a aduce în această categorie unele diezate simple și unele consoane naturale (+ *i*), cînd în silaba următoare se găsește un *a*. Forme de felul *capriț̆ăsă*, *pretenț̆ăsă*, *viț̆ăsă* pot fi auzite destul de frecvent în vorbirea actorilor, deși, în principiu, ar trebui evitate.

GRUPURI DE CONSOANE

Întîlnirea a două, trei ori mai multe consoane în același cuvînt reprezintă o dificultate care, în mod obișnuit, se rezolvă prin asimilări și disimilări parțiale sau totale. Prevenind pericolul unor asemenea fenomene, profesorii de dicțiune — și actorii în general — acordă o atenție deosebită articulării succesive a consoanelor. Prin efortul lor bine intenționat, ei ajung însă adesea la extrema opusă, a unor rostiri neromânești. De aceea ținem să precizăm, de la început, că anumite modificări ale sunetelor în cadrul grupurilor consonantice sînt admise și absolut normale și pe scenă.

Niciodată consoana *b* urmată de surde nu se realizează ca o sonoră. Toți actorii, fără excepție, rostesc *apsent*, *apsurd*, *opscur*, *opște*, *supstanță*, *suptil* și nu *absent*, *absurd* etc. În cazul lui *b* + *p* se întîmplă, în mod firesc, asimilarea totală : *supămîntene*. La rîndul lui, *p* se sonorizează în fața sonorelor : *crebdeșin*.

Consoana *s* apare de obicei sonorizată în fața sonorelor cu zgomot [160], iar forme ca *desbină*, *răsboaie*, *răsgîndește-te*, înregistrate sporadic pe scenă, constituie rezultatul aplicării acelei legi pe care acad. Al. Graur o numește „du plus grand effort" [161]. Forme hipercorecte se înregistrează și în cazul lui *z* urmat de sonante : *besnă*, *deslănțuit*, *glesne*, *îndrăsneală*, și uzul scenic oscilează încă între *plesni* și *plezni*, *smulge* și *zmulge* etc. Nici rostirea lui *s* în sufixul

[160] Pentru aceeași situație în vorbirea obișnuită, cf. A. Avram, *Cercetări asupra sonorității...*, p. 89—90.

[161] Cf. „Bulletin linguistique", I, 1933, p. 111—112.

neologic *-ism* nu este fixată, deşi tendinţa pare a fi înspre menţinerea caracterului surd al fricativei.

S-a generalizat rostirea sonoră a grupului *c* + *s* intervocalic în cuvinte ca *egzaltare, egzamen, egzecuţie, egzemplu, egzerciţiu, egzilat* şi rostirea lui surdă, în cuvinte ca *acsat, ocsid, paradocsal.* Totuşi actorii mai oscilează, de pildă, între *egzagerezi* şi *ecsagerezi.* Înaintea unei consoane surde, grupul *c* + *s* îşi păstrează surditatea: *ecspiră, ecspune, ecstemporal, tecst.* Cînd însă surda este un *č*, cei mai mulţi actori rostesc un *ş* palatal în loc de *s.* Forme ca *ecşčedentar, ecşčelenţă, ecşčentrică* sînt aproape generale pe scenă şi, împotriva indicaţiei ortoepice din dicţionarele curente, nu le considerăm greşite. Majoritatea vorbitorilor limbii literare le rostesc la fel, chiar dacă nu sînt conştienţi de acest lucru. Asimilarea lui *s* la un *č* următor apare — pe scenă sau în afara ei — şi în cuvinte ca *deşčentralizare, dişčiplină, dişčipoli, indeşčifrabilă, şčenă, şčeptru* etc., şi avem motive să presupunem că aceste forme se vor impune, cu timpul, în ortoepie [162].

În schimb, nu putem fi de acord cu pronunţarea lui *s* ca *ş* în forme ca *ştejar, ştofă,* înregistrate sporadic şi datorate influenţei regionale.

Una din gravele erori ale actorilor [163] este rostirea invariabilă a lui *n* înaintea altor consoane. Ea rezultă din confundarea sunetului vorbit cu litera scrisă, adică reprezintă o abatere de la un principiu fundamental al rostirii scenice. Teoretic, actorii ar trebui să ştie că adaptarea lui *n* la consoana următoare e obligatorie în limba română; că ceea ce se scrie *n* se rosteşte de fapt:

---

[162] O dovadă a faptului că vorbitorii români nu tolerează grupul *s* + *č* este forma la care au ajuns unele cuvinte mai vechi (*naşte* < *nascet, ştiu* < *scio*) sau mai noi (pl. *băşti* < *băsci*). Pînă de curînd, îndreptarele ortografice şi ortoepice au ezitat între *cosciug* şi *coşciug.* În prezent, în afara neologismelor de felul celor enumerate mai sus, limba română are extrem de puţine cuvinte care să prezinte grupul *s* + *č*, iar pe baza materialului *Atlasului lingvistic român* putem conchide că, chiar şi în acele puţine cuvinte, *s* este mai mult o realitate grafică.

[163] Eroare semnalată şi de *Gramatica...*, vol. I, p. 80.

m̥ — înaintea oclusivelor bilabiale *(avampremieră)*;
ɱ — înaintea labio-dentalelor *(înɱvăluit)*;
n — înainte de *m, t, d, ț (clanță, vînd)*;
ń — înaintea corespondentelor palatalizate sau diezate ale consoanelor de mai sus, precum și înaintea africatelor palatale *(atuńč, nuńți)*;
n̯ — înaintea lui *s, z, ș, j, l, r (dîn̯sa, în̯răma)*;
ŋ — înaintea oclusivelor velare *(îŋcă, siŋgur)*;
ń́ — înaintea oclusivelor palatale *(uń́k, uń́ǵ)*;
ŋ̍ — înainte de *h (îŋ̍hăma)* [164].

Totuși, cu legitimă nemulțumire, am notat frecvent (chiar și la cei mai mari actori ai noștri) forme ca *ancoră, confrunt, contingențe, convinge, dînsa, infame, inventat, înfrîngerea, însăți, înserarea, învățat, lîngă, renghi, sincer, singură, șansă* etc. cu *n* invariabil. S-a ajuns cu exagerarea pînă la o formă hipercorectă ca *schinbătoare* pentru „schimbătoare" [165].

Această pronunțare neromânească va trebui să dispară din aspectul general al rostirii scenice. Actorii se vor convinge că, renunțînd la ea, vorbirea nu pierde nici din claritate, nici din expresivitate. Precizia nu scade, întrucît nazala e anunțată încă în timpul articulării vocalei [166], iar prin varietatea articulării se obține un plus de colorație sonoră.

De fapt în tabelul de mai sus nu figurează decît variantele de bază ale lui *n*. Adevăratele lui posibilități de realizare sînt mult

---

[164] Pentru modul de articulare al acestor variante, vezi și sistemul de transcriere de la p. 9—13. Menționăm că nici la *n*, nici la celelalte sonante n-am înregistrat pe scenă varianta cu asurzire parțială (*n̯, ɱ, l̥*) care apare, în vorbirea literară curentă, în poziție finală (*corn̯, dorɱ* etc.). Am arătat însă că, în astfel de condiții, suflul consonantic final, specific rostirii scenice, e mai slab.

[165] L-am auzit pe unul dintre cunoscuții interpreți ai ducelui din *Rigoletto* cîntînd: „femeia are fire ușoară e *schinbătoare* ca fulgu-*n* zbor". De altfel, la actorii de operă, între nazală și consoana următoare apare adesea un element vocalic (*inᵉcă, minᵉgtietor, spînᵉzurătoare*), ceea ce face greșeala mai evidentă.

[166] Vezi cele spuse mai înainte în legătură cu nazalizarea vocalelor.

mai numeroase. Căci *n* nu se adaptează consoanei următoare numai din punct de vedere al locului și modului de articulare, ci și din punct de vedere al timbrului. Se rostește deci un *n* rotunjit *(n̊)* în *unduiesc*, un *n̮* palatalizat *(ń̮)* în *vinzi*, un *n̮* rotunjit *(n̮̊)* în *unsoare*, un *n̯* palatalizat *(ń̯)* în *inhibiție* etc. Acționează aici o lege valabilă pentru toate grupurile de consoane, lege căreia actorii i se supun, de cele mai multe ori, inconștient: ultima consoană din oricare grup consonantic transmite o parte din timbrul ei[167] consoanei (sau consoanelor) precedente. De exemplu, în cuvinte ca *cerbi*, *dulce*, *oști*, *pustii*, *stricat*, *vestea*, *zimbri* etc. nu numai ultima consoană a grupului prezintă un caracter palatal (propriu sau dobîndit), ci și cea precedentă, ba chiar și antepenultima consoană din grup are o ușoară nuanță palatală. Strict fonetic, cuvintele respective ar trebui deci notate: *ceŕb$^{h'}$*, *dul'če*, *oșt$^{h'}$*, *puśt'iy$^{h'}$*, *śt'ŕicat*, *veśt'^{e}ă*, *zim'b'ŕi*. Tot așa, cuvinte ca *albastru*, *groapă*, *sobru*, *trompă*, *zdrobi* etc., în care un întreg grup consonantic primește timbrul rotunjit, ar trebui transcrise: *albas°t°r°u*, *g°r^{o}ăpă*, *sob°r°u*, *t°r°ompă*, *z°d°r°obi*. Evident că o asemenea notație, deși exactă, ar îngreuia inutil lectura. Renunțăm deci la ea, considerînd-o subînțeleasă, și reținînd esențialul: încă în timpul rostirii primei consoane din cadrul grupului consonantic, organele articulatorii ale actorului se pregătesc să ia poziția vocalei (sau a pseudovocalei) următoare.

Este necesar aici să atragem atenția acelor actori (puțini la număr) care pronunță peste tot pe *ș* și *j* cu timbru palatal că nu e suficient să-și corecteze fonetismul regional în fața vocalelor *(grijă*, nu *grije*; *jale* nu *j^{e}ale*; *șase*, nu *ș^{e}ase*; *ușă*, nu *ușe)*, ci trebuie să urmărească realizarea unui timbru adecvat și în grupul consonantic. Am auzit pe scenă forme ca *grăj'dar*, *mișcă*, *muș̮că*, *poș̮tă*, în care palatalizarea lui *ș* sau *j* nu se justifică prin adaptare la consoana următoare. Astfel de forme n-au ce căuta în rostirea scenică generală.

Un fenomen rar întîlnit în vorbirea actorilor este acela al dispariției unei consoane din cadrul grupului consonantic al cuvîn-

---

[167] Fie acest timbru natural sau obținut prin ajustare la vocala următoare.

tului. Bineînțeles că, și pentru actori, grupul de cinci consoane reprezintă o simplă realitate grafică. Cuvintele *cincisprezece* și *optsprezece* se pronunță *ciŋsprezece*, *opsprezece* [168]. Pentru al doilea cuvînt însă e răspîndită (îndeosebi în varianta pretențioasă) și forma *optăsprezece*, în care numărul de consoane e păstrat, dar succesiunea lor e întreruptă prin intercalarea unei vocale de sprijin [169].

Există și grupuri consonantice mai restrînse în care eliminarea unui *t* sau *č* nu e percepută de spectator ca neliterară. Forme de felul lui *alceva*, *alcineva*, *ciŋzeci*, *obzeci*, *todeauna* sînt mult mai firești decît corespondentele lor grafice *altceva*, *altcineva*, *cincizeci*, *optzeci*, *totdeauna*, pe care uneori actorii se străduiesc să le realizeze „ad litteram". Pe de altă parte, exemplele de mai sus [170] nu-i îndreptățesc pe actori să-l elimine pe *t*, pe *č* sau orice altă consoană dintr-un grup consonantic greu de pronunțat. Dispariția lui *t* sau *d* dintre două consoane (în *alminteri*, *asfel*, *cîmva*, *fiŋcă* „fiindcă", *vîrsnic*), ca și diversele adaptări ale lui *t* și *č* la consoanele următoare *(badjocuri*, *nijdecum*, *nișcum)* nu pot fi tolerate decît cel mult în vorbirea allegro a variantei familiare. De altfel noi le-am înregistrat foarte rar.

ROLUL FACTORULUI AFECTIV ÎN REALIZAREA CONSOANELOR

Dintre toate consoanele limbii române, sonantele sînt cele mai exploatate de actori în scopuri expresive. Avînd un pronunțat caracter vocalic, ele permit lungirea duratei și modularea vocii în cursul emisiei.

De obicei cînd silaba accentuată se termină într-o sonantă, iar silaba următoare începe tot cu o consoană, actorii plasează o bună parte din intonație pe sonantă. Ei măresc astfel rezonanța melodică a întregului cuvînt, sugerînd totodată intensa participare

---

[168] Îndreptarele ortoepice greșesc atunci cînd recomandă rostirea (imposibil de realizat) a celor 5 consoane consecutive.

[169] Forma *optăsprezece* e utilizată în mod curent de crainicii radiodifuziunii și ai televiziunii și începe să fie adoptată și în limba literară curentă.

[170] În care asimilarea totală se justifică prin caracterul consoanelor învecinate.

la ideea exprimată. Acest procedeu a fost utilizat în mod abuziv de vechii noștri actori. Cu patetismul specific, mai ales în tragedii, ei lungeau anormal durata sonantelor, cărora le imprimau același tremolo ca și vocalelor: *le sallltă apa-ṇ_spume...*; *duhul morții se-ntinnnde-atot-stăpîn* [171]. Fără a ajunge la asemenea exagerări, interpreții actuali [172] folosesc sonante cu durată sporită, mai ales în momente de lirism și exaltare *(ascultă!*; *o caldă-mbrățișare*; *cînță*; *necupriṇsă* [173]; *scump tezaur)*, dar și pentru a accentua enervarea sau disprețul *(imbecil, iṇcapabilă)*. De obicei cuvintele respective poartă și accentul frazei.

Spre deosebire de restul sonantelor, *r* are o rezonanță mai aspră. Reliefarea lui prin lungire și intensificare se produce pentru a sugera enervare, furie, revoltă *(cine dracu e?*; *irevocabil!*; *rușine!*; *sînt terribil de enervat!)*, dispreț *(așa de măruntă!*; *provinciale caraghioase!)*, disperare *(singur să plutesc*; *zvîrliți-mă în mare!)* etc. El poate întări sensul afirmativ sau negativ al frazei *(o va ridica cu o singură mînă!*, *ferit-a Domnul!)*, poate realiza efecte onomatopeice, asimilînd vocala vecină și devenind el însuși vocalic *(ți-am fṛnt șira spinării!*; *scṛțîie)*, iar pentru a sublinia îngîmfarea, snobis-

---

[171] Ultimul exemplu e extras dintr-un monolog al Cidului interpretat de Tony Bulandra. Dăm textul mai larg: „Și apa, și malul, și flota, scena toată Se schimbă-ntr-o imensă arenă-nsîngerată, Pe care duhul morții se-ntinde-atot-stăpîn". În urma unei înregistrări la sonagraf, efectuată de colegul Valeriu Șuteu în laboratorul de cercetări experimentale al Centrului de cercetări fonetice și dialectale, am constatat că redarea duratei prin 3 *n* este cu totul arbitrară și insuficientă. În realitate diferența dintre acest *n* și unul obișnuit e mult mai mare. Astfel, *n* din *imensă* are 113 ms. (= milisecunde) singur, și 142 ms. împreună cu partea nazalizată a vocalei precedente; *n* din *arenă* are 108 ms. singur, și 135 ms. împreună cu vocala nazală precedentă; pe cînd al doilea *n* din *se-ntinde* atinge o durată de 840 ms. singur și 885 ms. împreună cu porțiunea nazalizată a vocalei precedente. Prin urmare, ultimul *n* este de aproape 8 ori mai lung decît primii doi analizați.

[172] Cu excepția unor actori de operă, care măresc atît de mult durata sonantei încît o fac aproape egală cu durata notei pe care se cîntă întreaga silabă.

[173] Firește, oricare dintre variantele lui *n* permite alungirea, fără nici o dificultate.

Scanned with OKEN Scanner

mul, falsul patriotism etc. poate atinge o durată exagerată *(doctorr... Milorad; rromân, Rromânia)* [174].

Cunoscînd multiplele nuanțe expresive ale sonantei *r*, actorii i-au perfecționat articularea; *r*-ul este — în general — mai rulat și mai sonor pe scenă decît în vorbirea obișnuită. Totuși, foarte mulți din cei mai cunoscuți actori ai noștri rostesc un *r* uvular și nu alveolar. Să fie o simplă întîmplare că s-au întîlnit tocmai pe scenă atîția vorbitori care graseiază? Mai curînd credem că vechii profesori de dicțiune nu s-au străduit în suficientă măsură să înlăture acest defect de rostire. În trecutul nu prea îndepărtat, sub influența franceză, graseierea era cultivată de unele cercuri sociale, ca o notă de „distincție" și de „originalitate". Probabil această opinie publică cosmopolită a favorizat menținerea și răspîndirea lui *r* uvular pe scenă. De altfel, actorii de la începutul secolului al XX-lea, chiar dacă nu graseiau, imprimau adesea lui *r* o rezonanță ciudată, velaro-palatală.

Prin caracterul lor continuu, sonantele nazale, precedate sau urmate de o pauză, pot reda mai sugestiv decît alte consoane neîncrederea, nesiguranța, ezitarea: *cum̄...?; ...n̄u!; vedeți că... m̄ai aveam ceva.* De aceea actorii obișnuiesc să adauge un *m̄* (firește, în același scop) înaintea explozivelor *(...m̄ba nu; ...m̄bine; ...m̄da!)*, consoane care, în finală, pentru exprimarea unor stări similare, reclamă un sprijin vocalic: *credă̄... că nu trebuie; mi-au acordată̄... asta, cum îi zice...).*

Consoanele nesonante capătă valori expresive prin mărirea nu atît a duratei, cît a intensității. Chiar siflantele și șuierătoarele care pot avea continuitate, impresionează mai mult prin intensitatea lor în cuvinte rostite cu ură, revoltă, disperare sau dispreț *(lasă-mă!; mișeilor!; șarpe!; zdrobiți-i!).* Ca urmare a intensității sporite, consoanele interioare — mai ales cele explozive — primesc

[174] În ultimele exemple, fenomenul are mai mult o valoare *definitorie*. În acest sens — dar numai în acest sens — Anca Livescu are dreptate să combată pronunțarea lui *r* cu durată exagerată în aspectul neutru al rostirii scenice (cf. *op. cit.*, p. 83).

un suflu adesea perceptibil *(ascult^{h}ă, răzvrăt$^{h'}$itule!; č$^{h'}$e vrei?; cump$^{h'}$lite-mbrățișări!; dest$^{h\circ}$ul!; nep$^{h'}$ricopsitule!; p$^{h\circ}$ui de lele!; t$^{h\circ}$ot$^{h\circ}$ul!; t$^{h\circ}$u?)* [175]. Posedînd, prin însăşi natura lor, suflul caracteristic, consoanele finale ale rostirii scenice sînt cele mai exploatate în astfel de împrejurări. Datorită intensificării suflului consonantic final, cuvintele pot primi semnificaţia unor lovituri de bici *(să nu m-atingeț$^{h'}$!; cap sec^{h}!; călăy$^{h'}$ nemernič$^{h'}$!; ieș$^{h'}$!; nerușinaț$^{h'}$!; nicicînd^{h}!; eșt$^{h'}$ pierdut^{h}, da... pierdut^{h}!; tač$^{h'}$!)* sau al unor mîngîieri *(îl ador^{h}!; amîndoy$^{h'}$...; împreună mereω$^{h\circ}$; în ochii tăy$^{h'}$ ...)*. Suflul fricativ final constituie sprijinul cel mai puternic în vorbirea cu ritm neregulat a eroului cuprins de groază *(am fost^{h}... e aič$^{h'}$... l-am văzut^{h}... sînt pierdut^{h}...)* sau aflat în pragul agoniei *(din morț$^{h'}$ ... la glasul Romey$^{h'}$ ...; acuma știy$^{h'}$... totul^{h}; yeω$^{h\circ}$... mor^{h}...; m-ay$^{h'}$... ucis^{h}...)*.

Dintre toate sunetele limbii, fricativele surde şi africata *č* posedă gradul maxim de perceptibilitate în vorbirea şoptită. E explicabil, deci, că în replicile şoptite actorii caută sprijin în ele, că menţin forţa suflului fricativ la toate consoanele finale şi că tind chiar să transforme unele vocale în consoane fricative [176]. În felul acesta, fără a pierde prea mult din claritate, se pot realiza efecte din cele mai originale. De exemplu, interpretul lui Bopcinski din *Revizorul* simulează a fi atît de emoţionat la gîndul că numele lui va ajunge pînă la Petersburg încît şi-l rosteşte sonor numai pînă la *o*: *Bopčh'nskh'*. Totuşi, datorită suflului palatal care semnalează existenţa vocalelor, publicul aude întregul cuvînt clar, şi savurează efectul comic.

3. ÎNLĂNȚUIREA SUNETELOR ÎN FRAZĂ

În cursul vorbirii, sunetele nu-şi păstrează — şi nici nu-şi pot păstra — integritatea. Ele se ajustează, se asimilează, se reduc după

[175] Timbrul suflului variază, cum e şi firesc, în funcţie de caracterul vocalei următoare.

[176] Cum am demonstrat la p. 83—84.

principiul economiei limbii, așa încît un fonem ajunge în situația de a semnala existența altuia, sau existența mai multor foneme. Cum această semnalare rămîne aproximativă, și cum pentru scenă e mai important principiul clarității decît al economiei, actorii se străduiesc să realizeze, și în frază, fiecare sunet cît mai exact. Rostirea lor nu este totuși scutită de unele fenomene ale foneticii sintactice. Subliniem acest lucru întrucît, ca și în cazul grupurilor de consoane, scena a ajuns la unele exagerări supărătoare.

Întîlnirea diezatei finale a unui cuvînt cu vocala *a-*, *o-*, *u-* a cuvîntului imediat următor determină slăbirea sau dispariția suflului fricativ consonantic, dar și realizarea vocalei în varianta sa palatalizată (*ȧ-*, *ȯ-*, *ụ-*). Rezultă deci, la fel ca în interiorul cuvîntului, o diezată simplă de nuanță deschisă [177] + *ȧ* (*eșt*$^{e}_{\smile}$*ȧ tatălui tău*; *nu m*$^{e}_{\smile}$*ȧduc aminte*; *l-a*$^{e}_{\smile}$*ȧdus?*; *chibritur*$^{e}_{\smile}$*ȧi?*; *m*^{e}*-ȧjunge*; *cîț*$^{e}_{\smile}$*ȧn*$^{e}_{\smile}$*ȧi?*), o diezată simplă de nuanță rotunjită deschisă + *ȯ* (*rup*$^{ö}_{\smile}$*ȯ rămurea*; *vez*$^{ö}_{\smile}$*ȯrașul*; *dăm*$^{ö}_{\smile}$*ȯdată*) sau de nuanță rotunjită închisă + *ụ* (*merg*$^{ü}_{\smile}$*ụndeva?*; *caut*$^{ü}_{\smile}$*ụn om*). Această realizare este singura normală pentru vorbirea legată a limbii române. Numai cînd contextul dramatic cere o pauză — logică sau expresivă — între cele două cuvinte, numai atunci se pot realiza perfect, independent sunetele respective (*spuneț*$^{'h'}$ ... *așa-i că* ...*?*). Totuși unii actori evită „imperfecțiunea" vorbirii legate și, pentru a păstra puritatea vocalei, recurg la naturalizarea consoanei finale (*eșt*$_{\smile}$*așteptată*; *mă chinuiești*$_{\smile}$*atît*; *despărți-ți-m*$_{\smile}$*apa*; *adu-m*$_{\smile}$*altă supă*; *nu-i nimen*$_{\smile}$*afară*; *închipuiet*$_{\smile}$*acum*; *de departe vez*$_{\smile}$*albind*; *mintea-m*$_{\smile}$*oțărăște*; *dați-m*$_{\smile}$*o sabie*; *să trăiești*$_{\smile}$*orcum*; *eșt*$_{\smile}$*o tînără*; *împrumutat*$_{\smile}$*o mie de ruble*; *căutat*$_{\smile}$*o pe Cleopatra*; *dă-m*$_{\smile}$*un ou*; *dacă-m*$_{\smile}$*urmezi sfatul*; *eșt*$_{\smile}$*unul*; *pest-un ceas*). Procedeul [178] este greșit, întrucît duce la o rostire regională (în cazul lui *-ț'*, *-z'*, *-ș'*, *-j'*) sau la una nerom ânească (în cazul celor-

[177] Desigur, cu excepția lui *ḱ*, *ǵ*, care rămîn închise.

[178] Întîlnit și la unii cîntăreți de muzică ușoară. Am notat, de pildă, într-un cîntec, rostirea *tinerețe*, *eșt*$_{\smile}$*a mea*.

lalte consoane)[179]. Există o singură consoană a cărei naturalizare, în condițiile de mai sus, s-a generalizat pe scenă[180] și a încetat să fie supărătoare : *ș* din dativul pronumelui personal pers. 3 sg. și pl. *(își, și)*. Aproape toți actorii rostesc *să-ș_aducă, ș-a făurit, ș-a-ncălcat îndatoririle, îș_atîrnă, nu-ș_află loc, ș-o fi spus, îș_unesc apele* etc. Situația specială a lui *ș* se explică prin tendința de evitare a rostirii regionale (*aș^{e}à, oraș$^{h'}$* etc.), dar desigur și prin randamentul funcțional scăzut al opoziției *ș — ș'*[181].

Și cînd vocala inițială este *e* sau *i*, diezata finală a cuvîntului precedent își pierde suflul, silaba fonetică[182] devenind echivalentă cu grupul interior „consoană + vocală palatală" : *mulț_elevi, afacer_importante, est_inspirat, deč_există, ascunz_esențialul*. Realizarea aceasta e curentă și normală în vorbirea românească.

Dacă consoana diezată finală întîlnește un *î-* al cuvîntului imediat următor, ea determină transformarea acestui *î* în *i*. Suflul consonantic dispare și grupul se realizează tot ca o consoană + vocală palatală *(veniț_in casa mea ; căč_il provoc, să-m_înțelegeți gîndul ; frigăr_înroșite ; nu poț_înlocui ; mi te urč_in cap ; de az_in zece zile ; merğ_înapoi ; est_într-adevăr ; vino-ț_în fire)*. Dacă diezata este un *y*, ea se vocalizează și devine aproape imperceptibilă *(nu se màiˌ_ intoarce ; àiˌ_întunecat ; àiˌ_înăbușit ; această-iˌ_întrebarea ; àiˌ_îndrăznit ; umbrà-iˌ_în mișcare)*. Este greșită tendința unor actori de a păstra pe *î* inițial, fie prin durificarea consoanei finale *(ce fumur_îți umblă*

---

[179] Această rostire neromânească am înregistrat-o, la unii actori, chiar și atunci cînd cuvîntul se afla înaintea unei pauze logice (*acolo sînt candidați mai puțin, așa că-l vor alege*) sau, mai rău, la sfîrșitul frazei (*fără să te gîndești ; nu-l cunoști ; pe nimen ; mă jignești*).

[180] Din cît am putut observa, nu numai pe scenă, ci și în vorbirea literară obișnuită.

[181] La mulți actori — chiar bucureșteni — am observat tendința de a rosti un *ș* dur și în cuvinte ca *același, iarăși, însuși, totuși* etc., cînd cuvîntul următor începea cu *a, o* sau *u*.

[182] Pentru distincția dintre silaba ortografică și silaba fonetică, vezi F. Ciobanu și L. Sfîrlea, *Cum scriem, cum pronunțăm corect*, Ed. Științifică, București, 1970.

Inv. 114632

Scanned with OKEN Scanner

prin cap; *îț‿închipui*; *totuș‿îmi placi*; *să-m‿împrumutați)*, fie printr-o rostire forțată, artificială *(voy$^{h'}$ îl veți convinge*; *îș$^{h'}$ însușește)*. În fața lui *î-* încetează și toleranța lui *ș* al pronumelui. Cu toate că am înregistrat la unii din cei mai buni actori forme ca *ș-împodobesc*, *ș-închipuiesc*, *aripile-ș‿întinde*, *elevu-ș‿întrece maestrul* etc., totuși ele rămîn greșite, căci după un astfel de sistem ar urma ca *ș* al pronumelui să nu poată avea timbru palatal decît prin ajustare *(îș‿exprimă*; *îș‿imaginează)* și, deci, ar trebui să rostim *pantoful șî-l duce la reparat*, nu „și-l duce", *rufele șî le spală*, nu „și le".

În vorbirea obișnuită, un *î* inițial devine *u* dacă cuvîntul precedent se termină în ω. Am înregistrat și pe scenă forme ca *răω‿umi pare*, *saω‿umpreună*, *eω‿ul aștept*, *eω‿uți spun* etc., dar numai în varianta familiară a rostirii generale. Pentru varianta pretențioasă, s-a consacrat articularea independentă a consoanei față de vocală: *aω încercat*, *aω întrecut*, *eω însumi*, *eω îmbătrînesc*, *cel noω însă*. Credem că această discriminare este binevenită pentru necesitățile scenei, mai ales că nici ultimul mod de rostire nu dă impresia de „prețios", de „căutat".

Din întîlnirea a două vocale care aparțin unor cuvinte diferite, dar legate într-o unitate logico-sintactică [183], rezultă hiatul. Ca și în interiorul cuvîntului, hiatul în frază prezintă de obicei vocalele cu timbrul alterat, trădînd un virtual element intervocalic: *vineˌ‿ăltul*, *eră‿ǫ femeie*, *ghitară‿electronică*, *ǫ‿ăltă fată*, *pe‿onoarea mea*, *o‿inimă caldă*.

În numeroase situații însă, atît vorbirea familiară cît și cea pretențioasă a scenei permite reducerea hiatului prin eliziune.

Întîlnim un *î* inițial (neaccentuat) elidat după oricare altă vocală *(nu-ți va-ŋgădui*; *s-a-ɱfipt aici*; *nu mă-mpotrivesc*; *că-ŋcrederea*; *e încă -ńghețată*; *mă -ɳsor*; *o nouă -ɳsuflețire*; *mă-ɳsel*; *mă-ɱvinuiești*; *de-mbărbătare*; *la mine-n odaie*; *are-ŋcredere*; *se -mpușcă*; *vorbe -ɱ vînt*; *se -ńtinde*; *și-mpotrivă*; *nu te -nteți-n asprime*;

[183] De obicei, în astfel de unități, unul dintre cuvinte e pronume sau instrument gramatical.

și-ŋcă; *și-ntradevăr*; *o-ntărîtare de nebun)*, un *ă* final (neaccentuat) elidat înainte de *a*, *o*, *u* (*regina alb_a nopții*; *ascult_aici*; *c-am să muncesc*; *c-așteaptă*; *se-nșeal_amarnic*; *v-asigur*; *fiŋc_așa e bine*; *făr_asemuire*; *va să zic_așa*; *dac-a rămas*; *dac-aș fi știut*; *minunat_acoperire*; *am puțină treab_alături*; *să sfîrșească_așa*; *făr_atîta vîlvă*; *m-apasă ceva*; *un tat_adevărat*; *înc-o clipă*; *să se mai duc_odată*; *ce furtun-o fi aruncat*; *să m-ocrotească*; *iat_un specimen)*, *u* final al unor cuvinte monosilabice, elidat înainte de *o* sau *u* (*c-o mînă*; *c-o privire*; *c-un stilet*; *n-o să fiu)*. Cînd finala *o* sau *u* fără accent întîlnește un *a* al cuvîntului următor, ea se poate elida, dar numai împrumutînd timbrul său atît vocalei *a*, cît și consoanei precedente. Se creează deci, ca și în interiorul cuvintelor, un așa-numit diftong dependent, adică „consoană bemolată + *å*". Nuanța de bemolare este de obicei deschisă: *las$^{o}_{\cdot}$_åfară*; *vin$^{o}_{\cdot}$_åici*; *lucr$^{o}_{\cdot}$_ăcesta*; *în loc$^{o}_{\cdot}$_åverii*; *pentr$^{o}_{\cdot}$_ăl său fiu* [184]. În aceleași condiții se produce și elidarea unui *-e* sau *-i* înaintea vocalelor *a*, *o*, *u*, de unde rezultă situația cunoscută „diezată + *à*" (*miroas$^{e}_{\cdot}$_à saci*; *spun$^{e}_{\cdot}$_àșa*; *est$^{e}_{\cdot}$_àdevărat*; *und$^{e}_{\cdot}$_ài vrea să fiu*; *nu vă plač$^{e}_{\cdot}$_àici*; *din cel$^{e}_{\cdot}$_àle tale*; *cu vorb$^{e}_{\cdot}$_ălese*; *pietrel$^{e}_{\cdot}$_àstea*; *nu t$^{e}_{\cdot}$_àșteptai*; *sol$^{e}_{\cdot}$_àu adus* „solii au adus") [185], „diezată + *ò*" (*pe car^{ö}_òdinioară*; *cer^{ö}_ò bucățică*; *îmi cam plač^{ö}_ò văduvă*; *p^{ö}_ògor)*, „diezată + *ù*" (*mai bin^{ü}_ùm pic de foc*; *ș-ar^{ü}_ùŋ_copil*; *d^{ü}_ùnde știi)*. Elidînd vocala fără a păstra timbrul palatal al consoanei, unii actori — și nu numai cei originari din sudul țării — ajung la forme ca *d-aia*, *d-atunci*, *d-onoare*, *p-ăsta*, *p-o pereche*, *p-ormă*, *p-un an*, *p-aici*, *p-undeva* etc., pe care le introduc în pronunțarea generală cu intenția de a crea o atmosferă familiară. Este o greșeală, deoarece formele respective aparțin unui grai regional, și nu limbajului familiar [186]. În ambele variante de pronunțare generală, eliziunea trebuie să apară întotdeauna sub aspectul ei corect,

---

[184] Numai *n* al adverbului de negație își păstrează caracterul natural: *n-am fost n-auzi* etc.

[185] Cînd diezata e un *ḱ*, *ǵ* sau *y*, timbrul ei rămîne închis: *de veǵ$^{i}_{\cdot}$_àm stat*; *ce dibăcіy_ài pus la cale*; *Iuliy_ădorată*.

[186] Ele se bazează pe muntenescul *dă*, *pă*, și nu pe forma literară *de*, *pe*.

literar. Pot fi admise numai două excepții de la această regulă. Prima este aceea a elidării lui *i* din conjuncția *și*, fără trecerea consoanei în categoria diezatelor. Marea majoritate a actorilor noștri pronunță: *ș-acum, ș-aici, am asuda ș-am geme, ș-am văzut-o, vai ș-amar, ș-apoi, ș-ar fi liber, așa ș-așa, ș-atîta tot, ș-o aduc, ș-o să fim, ș-o să vedem, ș-Ovidiu, ș-un moșneag* etc.[187]. Este aceeași tendință de naturalizare a lui *ș* pe care am constatat-o și la întîlnirea dintre consoane diezate și vocale.

A doua excepție o constituie pronumele reflexiv pers. 3 sg. și pl. *se*. Deși, sub influența limbii literare, scena a adoptat forma *se* (*se aude, se vede* etc.), totuși în varianta familiară a pronunțării generale apare foarte adesea *să* și se atestă elidarea vocalei fără diezarea consoanei precedente: *s-aprinde-n ochii tăi, nu s-aude, să s-arunce, și s-oprește* etc. Considerăm această rostire foarte firească, deoarece ea corespunde atît sistemului limbii[188] cît și realității vorbirii românești[189].

Dacă dintre două cuvinte care formează o unitate logico-sintactică unul se termină într-o vocală, iar celălalt începe cu aceeași vocală, se face de obicei o singură articulare și se lungește puțin durata sunetului respectiv: *ast‿ām să fac, în fug‿āceasta, își treč‿ēexamenele, ș-īntru-n curte* etc. Iar dacă prima din vocalele duble are un timbru obținut prin ajustare la consoana precedentă, ea

---

[187] Chiar actori care, sub influența regională, au un *ș* palatalizat, rostesc un *ș* dur în cazul elidării lui *i* din *și*. De exemplu, la același actor am înregistrat *aș'a* „așa", *urmaș'h'* „urmaș", dar *ș-acum, ș-am să mă dau pe față*.

[188] Altfel nici nu s-ar explica timbrul dur al lui *s* în forme ca *s-a dus, s-au văzut, s-ar fi putut* etc., forme acceptate de norma ortoepică actuală.

[189] *Atlasul lingvistic român*, partea I, vol. II, Sibiu — Leipzig, 1942, în harta 346 („Trebuie să se însoare") îl atestă pe *se* numai în 6 puncte, dintre care 3 se află în apropierea Bucureștiului. *Atlasul lingvistic român*, partea a II-a, vol. I, Sibiu — Leipzig, 1940, în harta 159 („Se căsătoresc") nu înregistrează de loc forma *se* pe teritoriul țării noastre.

Scanned with OKEN Scanner

transmite acest timbru vocalei următoare : *lum^{e}à_àceasta, nu t^{e}à_àles, familiaritat^{e}à_àsta, d^{ö}-ò_òră, dă-m^{ö}-ò_òdată* [190].

Transmiterea timbrului de ajustare explică și formarea așa-numitului „triftong" în interiorul frazei. Căci un *ò* sau *ù* final (fără accent) se poate elida în fața lui *a-* al cuvîntului următor numai împrumutînd acestuia atît timbrul labial cît și pe cel palatal : *y^{ö}_ăm observat, spun-^{ö}_ăcum, un caprič^{ö}_ăl tău, Marc Anton^{ö}_ăl meu.* Remarcăm însă că și consoana precedentă a suferit o modificare. Asimilînd parțial timbrul vocalei elidate, ea a devenit o diezată bemolată, fapt care sporește frecvența acestei categorii în vorbirea scenică.

Eliziunea, împreună cu toate fenomenele ce decurg din ea, constituie o trăsătură specifică vorbirii românești, vorbire cu caracter legat, continuu. În general, actorii nu evită procedeul eliziunii decît dacă sînt obligați să pună în evidență un cuvînt, o idee. Totuși rostirea lor nu are întotdeauna aspectul legat. Și nu atît din cauza hiatului [191] cît din cauza introducerii unui „coup de glotte" între vocalele hiatului : *pe de ʕ altă parte, de nenumărate ʕ ori, moarte de ʕ om, pleacă ʕ ochii, între patru ʕ ochi, să ne unească ʕ inimile, și ʕ ura mea, abia ʕ aștept, e ora ʕ opt, către ʕ însuți* etc. Se înregistrează un „coup de glotte" nu numai între vocale ci și între consoana finală a unui cuvînt și vocala inițială a cuvîntului următor : *ar fi-n ʕ inimă ascunse, un ʕ ambițios fără margini, mi-arunc^{h} ʕ ochii pe adresă, unul din ʕ ăia, se crede și el ʕ om, tu ok$^{h'}$ ʕ atoatevăzător, chiar astăz$^{'h'}$ ʕ arta mea, acestuy$^{h'}$ ʕ om, cel may$^{h'}$ ʕ onest, căč$^{h'}$ ʕ ura.* Această rostire, străină limbii române, ar putea să fie o urmă a influenței germane asupra scenei noastre. Dat fiind însă că apare frecvent și la actorii tineri, socotim că răspîndirea ei a fost favorizată de aplicarea mecanică a regulii de dicțiune conform căreia sunetele ce aparțin unor cuvinte dife-

---

[190] Articularea celor două vocale învecinate este continuă, așa că de fapt nu avem de-a face cu două sunete vocalice distincte (cum am notat noi spre a face mai clară ilustrarea), ci cu unul de durată mai lungă.

[191] În care trecerea de la o vocală la alta e ușurată prin alterarea timbrului vocalic.

rite se articulează independent. Nu sîntem împotriva separării cuvintelor prin „coup de glotte" de către actori. Fenomenul ar trebui însă limitat la cazuri speciale, în care se cere reliefarea puternică a celui de-al doilea cuvînt. De pildă, cuvintele *un om* pot fi despărțite dacă noțiunea „om" implică însușiri deosebite *(voi face din el un ʕom)*, dar nu are rost articularea lor independentă cînd e vorba de un om obișnuit *(am văzut un om pe stradă)*. Dacă actorii ar utiliza conștient și cu mai multă grijă acel „coup de glotte", raportîndu-l direct la necesitățile contextului, și-ar asigura un important element de expresie.

O notă ușor emfatică și un ritm mai sacadat imprimă rostirii scenice și modul de articulare a grupurilor de consoane din interiorul frazei. Datorită suflului specific, consoanele finale ale cuvintelor își păstrează nealterat caracterul în fața consoanelor inițiale ale altor cuvinte. Prin urmare, contrar tendinței generale a rostirii românești [192], întîlnim surde în fața sonorelor [193] *(lup^{h} de mare; atît^{h} de simplu; am văzut^{h} destule; iubit^{h} de oameni; decît^{h} la tron; arăt^{h} mai mult; nu-s^{h} junĕ; să-ț$^{h'}$ dau voie; înșiș$^{h'}$ zeii; îmi plac^{h} bărbații; nimic^{h} deosebit; căč$^{h'}$ n-am poftă; zeč$^{h'}$ de boacăne)* și sonore în fața surdelor *(rob^{h} tu ești; văd^{h} că; nu cred^{h} s-o dai astăz$^{h'}$; sînt^{h} sătul; fuǧ$^{h'}$ cu mine)*. Situația se menține și atunci cînd surda sau sonora finală face parte dintr-un grup consonantic *(mai mult^{h} decît; sînt^{h} gata; sînt^{h} măritată; sînt^{h} neînduplecat; mă simt^{h} mic; de vînt^{h} nesărutată; eșt$^{h'}$ bărbat; ce veșt$^{h'}$ ne-aduci; mă-ndoiesc^{h} de dînsa; vă cunosc^{h} de mult; îl urăsc^{h} din adîncul inimii; să nu stîrnesc^{h} mai mult^{h} venin; ținînd^{h} piept; ajungînd^{h} fără nimic; s-o conving^{h} cu vorbe alese)* și, indiferent de prezența sau absența sonorității, grupul de trei (și patru) consoane nu se simplifică prin dispariția celui de-al doilea element [194] *(drept^{h} plată; sînt^{h} fericită; om prost^{h} și prefăcut; să bocești$^{h'}$ pe răposatul; eșt$^{h'}$ supărată; știț$^{h'}$*

---

[192] Cf. A. Avram, *Cercetări asupra sonorității...*, p. 96.

[193] Fie acestea cu zgomot sau sonante.

[194] Ca în vorbirea obișnuită, pentru care vezi trimiterea de la nota 192.

Scanned with OKEN Scanner

pînă unde; *mă dăruiesc*^{h} *ție*; *nu găsesc*^{h} *ceva*; *cînd*^{h} *beau*; *cînd*^{h} *vremea le-a veni)*. Consoanele duble se articulează independent *(acest*^{h} *tîrg*; *sălbatice sînt*^{h} *toate*; *am priceput*^{h} *totul*; *tot*^{h} *trăiește*; *cred*^{h} *de-acuma*; *cu gînd*^{h} *de răzbunare*; *un loc*^{h} *cu trai tihnit*; *cunosc*^{h} *cîntecul)* și se înregistrează dubla articulare chiar și în cazul sonantelor, al căror suflu este de obicei imperceptibil *(al lui rival*; *dar rogu-te*; *am mușchi vînjoși*; *fă-mi semn numai)*.

Toate aceste forme care într-o vorbire obișnuită ar părea forțate, exagerate, sînt firești și necesare în varianta pretențioasă a pronunțării scenice. Independența consoanelor în frază asigură distincția perfectă a timbrului consonantic și buna perceptibilitate a fiecărui cuvînt, în întregimea lui. Se creează de asemenea condiția favorabilă pentru a imprima cuvintelor valori sugestive prin consoanele lor finale.

Este necesar însă să atragem atenția actorilor că și în frază, ca și în interiorul cuvîntului, un *-ĕ* al numeralelor compuse poate să dispară în fața lui *s* sau *ș* următor *(ciņ‿sute*; *douăze‿și patru*; *obze‿și trei*; *șaize‿și șase)*, iar un *-n* trebuie realizat în varianta sa corespunzătoare consoanei următoare. Rostiri ca *în piață*, *în fine*, *un vis*, *prin Roma-n sînul nopții*, *pînă-n zori*, *în rînd*, *în Galia* etc., cu *n* final invariabil, nu pot fi admise decît în varianta hipercorectă a stilului scenic.

De altfel, în cadrul grupurilor de consoane, sonantele se comportă, în general, mai puțin ferm decît alte elemente. Un *-m* înainte de labiodentale se realizează în varianta *ɱ* *(aɱ‿voie*; *oɱ‿vedea*; *voɱ‿face)*, iar corespondentul său diezat (pe care noi l-am urmărit îndeosebi la dativul pronumelui reflexiv pers. 1 sg. *îmi*) își pierde simțitor caracterul palatal în fața consoanelor naturale, mai ales dacă acestea sînt urmate de vocale centrale *(dă-m‿bani*; *să-m‿bănuiască nevasta*; *ce-m‿pasă*; *îngăduie-m‿totuși*; *mai bine-ɱ‿frîngeam gîtul*; *iartă-ɱ‿furia*; *dă-ɱ‿voie*; *îm‿slăbește*; *nu-m‿spune*; *arată-m‿locul*; *îm‿răspundea*; *să-m‿cînți)*. Foarte adesea am înregistrat și

naturalizarea lui *-r* din conjuncția *ori* (*or_tu, or^e_altul; or_să te-atragă; or_sînt nebun; bastard or_legiuit*) [195].

Varianta familiară a rostirii scenice permite relativ multe libertăți în privința realizării grupurilor de consoane. Se produc sonorizări și asurziri de consoane: *p* > *b*; *p'* > *b'* sau *b* (*să scab'_de ea; cu chib_de om*), *t* > *d* (*cîd_vă iubesc; s-a mai văzud_vreodată; ai văzud_ziarele; m-am tod_gîndit*), *s* > *z* (*am puz_mîna; nespuz_de fericit*), *ț* > *z*; *ț'* > *z'*, *z* sau *ʒ* (*ascultaz_boieri; să-z_mai spun; az_văzut; hoz_de buzunare; să-z'_văd mutra; toʒ_vor; sîntez_voi; vă putez_duce; fă-z'_de lucru; îz'_dau cuvîntul; vă batez_joc; staʒ_jos; pricepez'_latinește; toz'_răniți; tacă-z_gura*), *ș* > *j*; *ș'* > *j'* sau *j* (*îj_va recăpăta; un oraj_vechi; aj_vrea; să-j'_descarce pușile; aj_dori; l-aj_lua*), *c* > *g* (*mă usug_de tot; nimig_de zis; prung_din nou; fag_zgomot; critig_literar*), *č* > *j'*, *ǧ* sau *j* (*taj_muiere; mă faj'_de rîs; căj'_vreau să văd; nij'_vorbă; nij'_de frică; treizej'_de neamuri; nu strij_dumneata; nij'_nu te gîndi; căj_lui; niǧ_gînd*), *z'* > *s'* sau *s* (*ves'_tu; ves_să nu; cres_că vine*) etc.

Își pierd ocluziunea inițială africatele surde în fața consoanelor surde: *ț'* > *s'* sau *s* (*să-s_părășești; ce caus'_pe vremea asta; lăsas'_pe mine; orce-s_place; fă ce-s_poruncesc; tos_prietenii mei; aves_to_timpu; mulțumescu-s'_ție; tos_șapte; venis_cu mine; nu-s'_cer*), *č* > *ș'* sau *ș* (*cinș' palme; să nu joș'_prea mult; taș_tu; să duș_tu singură; niș'_să mă tîrăsc; căș'_cine-ar mai răbda; te joș_cu vorbele*) și africata sonoră în fața consoanelor sonore: *ǧ* > *j'* sau *j* (*oblij'_pe oameni; merj_mai bine; te roj'_de mine; întrej'_la minte; să șterj_lacrimile*).

Finala *t*, precedată de vocală accentuată, poate să dispară înaintea oricărei consoane. Se înregistrează acest fenomen la participii (*m-am întîlni_pe scări; l-au reținu_pe șantier; ai arunca_banii*;

---

[195] Și în pronumele compuse cu această conjuncție, *r* apare de obicei, la actori, naturalizat: *orcare, orce, orcît, orcum*. În vorbirea obișnuită semnalează existența unor astfel de forme acad. E. Petrovici, în *Sistemul fonematic al limbii române*, „Studii și cercetări lingvistice", VII, 1956, nr. 1—2, p. 17.

am mînca‿bine ; a veni‿momentul ; am lucra‿mult ; am da‿fuga ; n-au avu‿timp ; nu s-a răzgîndi‿de loc ; lega‿de ea ; m-am feri‿de el ; am tăcu‿din gură ; am avu‿nenumărate ; n-ai auzi‿niciodată ; am da‿niște bani ; a trebui‿să fiu ; am simți‿și eu ; a intra‿și el ; ați făcu‿la fel ; am bău‿cafeaua ; mi-a umplu‿gura ; mi-a da‿ḱeia), dar și la alte cuvinte și forme gramaticale *(băia‿bun ; atî‿de frumoasă ; cî‿de mult ; po‿să spun)*. Dispariția lui *-t* e însă mult mai frecventă în cadrul grupurilor de trei și patru consoane *(ce deștep‿sînteți ; drep‿să vă spun ; mă sim‿bine ; am fos‿plătit ; aces‿cuvînt ; am fos‿crescute ; yeș‿prudent ; că-mi-eș'‿fidel ; vorbeș‿tu ; îndrăzneș'‿să fii ; le rînduieș'‿singur ; yeș'‿slujitorul meu ; bănuieș‿că-i ajutorul ; yeș'‿copleșită ; recunoș'‿ce scrie ; mul‿mai bogat ; mul‿dorită ; demul‿ne-am logodit ; mă despar-de dînsul)*. Prin căderea lui *t*, penultima consoană a cuvîntului ajunge în poziție finală și e obligată să se adapteze, ca însăși, consoanei următoare. Dacă consoana care îl precedă pe *-t* este un *n*, acesta se realizează în varianta corespunzătoare consoanei inițiale a cuvîntului următor *(sîm‿pierdută ; vîm‿prielnic ; sîm‿vorbe ; nu sîm‿vrednic ; cîn‿de bucurie ; sîŋ‿confrate ; sîŋ‿gata ; îŋ‿curînd ; sîn‿liber)*. Dacă este o surdă, iar la inițiala cuvîntului următor se află o sonoră, consoana surdă, devenită finală în cuvînt, se sonorizează *(la dreb‿vorbind ; dreb‿la fund ; a foz‿visul meu ; nu-z‿dai seama ; a foz‿destul ; nu-i proz‿de loc ; yej'‿vinovat ; mi-ej‿vrășmaș ; o pățej'‿dacă ; căj'‿degeaba ; ce dorej'‿de la mine ; găsej‿dumneata ; mai proj‿decît voi ; disprețuiej'‿lumea ; yej'‿grăbit ; direg‿dim‿Paris)*.

Dispare adesea consoana *-d* din grupul „*-nd* + consoană” *(cîm‿pomii vor înflori ; curîm‿vom vedea ; ținin‿seamă ; avîn‿la dînșii ; intrîn‿la Cațavencu ; cîn‿latră)*, și *-c* din grupul „*-sc* + consoană” *(munces‿tare mult ; mă gînde‿să nu ; mă pomenes‿cu ea ; să vorbes‿curat)*, fapt care prilejuiește din nou sonorizarea lui *s* în fața sonorelor *(cunoz‿bine ; vorbez‿vorbesc ; să primez‿deodată ; trăiez‿numai ; mulțumez‿lui Dumnezeu)*.

După cum s-a putut constata din exemplele anterioare, consoanele duble se articulează o singură dată *(diŋ‿ca‿pînă-m‿picioare ; su‿palat ; să to‿trăiești ; te cau‿to timpu ; armele‿mînă ; un o‿mort ;*

î‿numele meu), avînd însă, de obicei, o durată mai lungă decît cea a consoanei simple.

În urma faptelor semnalate, rezultă că varianta familiară a rostirii scenice are mai puțină claritate și precizie decît varianta severă. Pe lîngă că un sunet redă foneme diferite sau grupuri de foneme [196], nici opoziția „natural — diezat" nu se mai face atît de perfect. Prin sonorizare sau asurzire, consoanele diezate nu-și păstrează întotdeauna timbrul palatal și, chiar dacă și-l menține, el este aproape imperceptibil pentru spectator [197].

Nu există un pericol real ca formele variantei familiare să nu fie înțelese de public, deoarece ele corespund însăși vorbirii publicului și au deci condiția de a se neutraliza. Există însă pericolul de a înmulți numărul imperfecțiunilor de acest fel și de a le extinde la texte care cer o rostire îngrijită, pretențioasă. Mult prea multe din citatele de mai sus aparțin vorbirii personajelor clasice, iar în gura unor eroi intelectuali — mai mult sau mai puțin modești — am înregistrat fenomene care nu pot fi acceptate în aspectul neutru al stilului scenic. Așa este, de pildă, ajustarea lui *m* final la consoana următoare, după modelul lui *-n (cuŋ‿să fac; să-ŋ‿spui; aŋ‿să m-ascund; vreŋ‿ca să facem; să dăŋ‿cărțile pe față; aŋ‿găsit; n-aŋ‿ḱef; l-aŋ‿ḱemat)*, dispariția lui *-t* precedat de vocală neaccentuată *(îmi cau‿norocul; o cau‿și n-o găsesc)* și dispariția lui *-d* în fața unei consoane surde *(să nu mai vă‿pe nimeni)* sau în grupul „*-nd* + vocală" *(cîn‿am fost; cîn‿intru)*. Deși cunoscute în fonetica sintactică populară, aceste forme reflectă prea multă neglijență, sînt evitate chiar și de vorbitorii intelectuali obișnuiți, deci n-au ce căuta în rostirea scenică generală.

---

[196] De exemplu, un *z*, pe lîngă valoarea lui obișnuită, mai poate constitui corespondentul lui *s*, al lui *ț*, al grupurilor *-st*, *-sc* etc.

[197] În legătură cu pierderea timbrului palatal în vorbirea literară curentă, cf. Emil Petrovici, *Neutralizarea în limba română a opozițiilor consonantice în sandhi și problema lui pseudo -i final*, în „Cercetări de lingvistică", XII, 1967, nr. 2, p. 207—209.

Scanned with OKEN Scanner

Un fapt asupra căruia vrem să atragem atenţia în mod deosebit este dispariţia, uneori nejustificată, a iodului iniţial şi final, care, în principiu, ar trebui să aibă aspectul unei puternice fricative. Am arătat mai sus că iodul final al cuvintelor se poate vocaliza în frază. Adăugăm aici că orice *y* sau ω de la sfîrşitul cuvintelor se vocalizează, de regulă, şi îşi alterează timbrul în faţa consoanei iniţiale a cuvîntului imediat următor *(trăi‿tihnit; nu-i‿ca tine; ştiu‿totul; vreău‿să mă crezi; rău‿de mare; n-au‿de lucru)* sau dacă ajunge între două vocale, cărora le transmite timbrul său specific *(nu-i‿uşor; vreo‿alta* „vrei alta"; *zău‿al nostru; s-au‿împus; n-au‿ajuns)*[198]. În anumite condiţii, vorbirea allegro a variantei familiare permite chiar dispariţia iodului intervocalic: *nu mă‿există, mă‿am vreme, mă‿ales.* Dispare în varianta familiară (uneori şi în varianta severă) un *y* iniţial al cuvintelor, cînd e situat între două vocale care manifestă tendinţa de a se realiza în hiat: *mă‿eftin, aşa‿e, vă‿e teamă, la‿Erusalim, de unde‿era să ştiu, nu‿e totul, tu‿eşti a Romei fiică.*

Avem rezerve faţă de aceste forme (mai ales în rostirea pretenţioasă), dar nu le condamnăm categoric. Deşi imprimă vorbirii un caracter neglijent, ele nu au consecinţe grave pe planul comunicării, întrucît alterarea timbrului vocalelor semnalează clar o fostă fricativă. Sîntem însă cu totul împotriva tendinţei recente[199] de a elimina iodul în orice situaţie: după o consoană *(unul din‿ei, cît‿e ceasu, dar‿el nu crede)*, uneori prin naturalizarea acesteia *(m-e cunoscut, îm‿era teamă, cît de mare ţ-e-nţelepciunea)*, la iniţială absolută *(eram doi)* sau după o pauză de vorbire *(da, eu sînt)*. Astfel de forme, cu *e* iniţial nepreiotat, se opun atît rostirii clare şi corecte, cît şi rostirii frumoase şi expresive.

---

[198] Face excepţie acel caz, semnalat mai sus, în care -ω întîlneşte un *t-* al cuvîntului următor. Poate ca o reacţie împotriva tendinţei de asimilare a lui *t*, actorii marchează perfect trecerea de la ω la *t*, păstrînd de obicei caracterul fricativ al bilabialei.

[199] Despre care am vorbit şi la p. 43, 56.

4. OBSERVAȚII GRAMATICALE

Particularităţile gramaticale mai importante care caracterizează vorbirea scenică au fost relevate în cadrul expunerii sistemului fonematic. Era firesc să se întîmple aşa, deoarece faptele de limbă nu pot fi studiate şi interpretate izolat; ele se leagă într-o unitate dialectică şi se condiţionează reciproc. Modul de realizare a fonemelor imprimă un anumit aspect structurii gramaticale, iar structura gramaticală, la rîndul ei, impune o anumită realizare a fonemelor. Am arătat, de pildă, cum scena (îndeosebi în varianta sa pretenţioasă) a perfecţionat două corelaţii de timbru datorită suflului consoanelor finale (corelaţia „natural — diezat": *rup*^{h} — *rup*$'^{h'}$, şi corelaţia „bemolat — diezat": *răω*$^{h°}$ — *răy*$^{h'}$). Menţionăm însă că unii actori încalcă însăşi norma de rostire specifică scenei [200], fapt care are consecinţe directe pe plan morfologic. Astfel, la pluralul substantivelor şi adjectivelor masculine în *-iu* şi la pers. a doua (prez. şi conj.) a unor verbe de conjugarea a IV-a am înregistrat sporadic un *i* simplu final: *muşterí, vi* în loc de *muşteríy*$^{h'}$, *viy*$^{h'}$; *să fi, mă şti, revi* în loc de *să fiy*$^{h'}$, *mă ştiy*$^{h'}$, *reviy*$^{h'}$. Aceste forme nu corespund structurii gramaticale a vorbirii scenice şi trebuie evitate.

În pronunţarea noastră scenică mai veche, substantivele feminine terminate în *-ie* făceau genitiv-dativul în *-ii* (rostit şi *-iyi*). Obiceiul s-a transmis pînă la generaţia actuală de actori. Se mai aud încă pe scenă forme ca *administráţii, bărbăţíi, cochetăríi, datoríi, domníi, famílii, organizáţii, moşíi, pátrii, sábii, soţíi*, rostite fie cu un *y* intervocalic, fie cu un *i* final lung, în loc de *administraţiyey*$^{h'}$, *bărbăţiyey*$^{h'}$ etc. Ele sînt utilizate nu numai de actori în vîrstă, ci şi de unii mai tineri. Dacă s-ar renunţa la formele vechi în pronunţarea generală — şi aceasta este absolut necesar — atunci ele ar putea fi utilizate în aspectul nonliterar al stilului scenic, pentru a imprima unor eroi nota arhaică. Pluralul nearticulat al substan-

[200] Fără a avea justificare în fonetica sintactică.

tivelor în *-ie* se rostește însă de către majoritatea actorilor consecvent și corect : *poeziy*$^{h'}$, *miy*$^{h'}$, *soțiy*$^{h'}$.

Vechea inconsecvență în formarea pluralelor feminine de tipul *regule — reguli* provoacă și azi nereguli în sistemul gramatical al vorbirii scenice. Se înregistrează, chiar în varianta severă, forme ca *gaiților*, *graniț*$^{h'}$, *pivnițile*, *plăpumile*, *poeticile*, *ultimile*, în schimb în varianta familiară am notat *culmea culmelor*.

Oscilația este și mai accentuată în privința formării genitiv-dativului acestor substantive și adjective. Alături de *féti*, *mámi*, *mési*, *spáimi* (cu *i* final plenison, în loc de „fetei, mamei, mesei, spaimei") apar formele *fírey*$^{h'}$, *lácrimey*$^{h'}$, *lúney*$^{h'}$, *véchey*$^{h'}$ (pentru „firii, lacrimii, lumii, vechii") [201]. Firește însă că majoritatea actorilor au adoptat formele corecte, iar pentru cea de-a doua categorie de exemple s-a consacrat rostirea cu *-i* simplu (silabic) : *avéri*, *fíri*, *gîndíri*, *ínimi*, *închipuíri*, *junímі*, *lúmi*, *măríri*, *mîncări*, *mórți*, *nói*, *nópți*, *órdini*, *scrisóri*, *trăsúri*, *țări*, *úși* etc. [202]. Foarte rar am înregistrat, la unii actori (mai ales moldoveni), forme ca *bólțiy*$^{h'}$, *nópțiy*$^{h'}$, *omeníriy*$^{h'}$, *rușíniy*$^{h'}$.

Tot un *i* simplu silabic (și nu *-iy*) s-a generalizat la pluralul articulat al substantivelor și adjectivelor masculine : *afurisíți*, *amíci*, *báni*, *bărbáți*, *bolnávi*, *cazáci*, *conțopíști*, *drági*, *dușmáni*, *elévi*, *locatári*, *nóri*, *oámeni*, *óchi*, *ostáși*, *náși*, *prizoniéri* etc., precum și la pluralul unor pronume : *álți*, *dînși*, *nóștri*, *úni*, *vóștri*. Aceste fapte reamintesc adevărul, stabilit anterior, că scrierea românească notează inexact și inconsecvent realitatea rostirii.

Reflex al unei ortografii și ortoepii depășite, apar sporadic pe scenă neologisme cu *-ă* în loc de *-e* : *nobleță*, *politeță* și cu *-ğ-* în loc

---

[201] Supărător de frecvente sînt aceste forme la radio, unde zilnic se pot auzi în jurnale și reportaje: *Africey*$^{h'}$, *Americey*$^{h'}$, *dialectičey*$^{h'}$, *fabričey*$^{h'}$, *fizičey*$^{h'}$, *Mare*^{e} *Adunări Naționale*, *regiuney*$^{h'}$, *republičey*$^{h'}$, *tehničey*$^{h'}$ etc.

[202] Sandina Stan, în *op. cit.*, p. 81, greșește atunci cînd consideră că în *limbii* avem de-a face cu un „*i* dublat" și cînd pune pe același plan genitiv-dativul sg. f. *limbii* cu nominativul pl. m. *copii*.

de *-j-* : *curaǧ^{ö}oși, peisaǧii, personaǧii, șantaǧist,* forme care trebuie evitate în pronunțarea generală.

În domeniul verbului remarcăm cîteva erori datorate influenței graiurilor regionale.

Autoritatea graiului muntenesc și a scenelor bucureștene a făcut să se răspîndească în toate teatrele din țară obiceiul accentuării pe penultima silabă a formelor de imperativ urmate de pronumele în dativ, la verbele de conjugarea a III-a : *aducéți-mi-l, ascundéți-vă, credéți-mă, ducéți-l, punéți-i, spunéți-mi-le, ținéți-vă* etc. [203].

Frecventă pe scenele din capitală este și forma *a trimete* pentru „a trimite" (*ne trimete, îl trimesei, trimete-l, trimes* etc.) [204], iar sporadic se aud forme ca *ádă, ádă-mi* „adu, adu-mi" (imper.), *mi-ar pláce* „mi-ar plăcea" (optativ), *scríți* „scrieți" (prez. ind. pers. 2 pl.), *trébiye* „trebuie" (prez. ind. pers. 3 sg.), *trebyá* (imperf. ind. pers. 3 sg.), *vroiám* „voiam" (imperf. ind. pers. 1 sg. și pl.), *aș vroí* (optativ) etc.

Rar, în vorbirea unor actori moldoveni, apar formele de prezent indicativ pers. 1 sg. *lăs, scăp* pentru „las, scap".

Toate aceste forme verbale constituie greșeli grave pentru aspectul general al pronunțării scenice și vor trebui înlăturate.

Există, în sfîrșit, cîteva dublete gramaticale, pe care scena le-a adoptat cu bună știință, în scopuri bine determinate. Astfel, în varianta pretențioasă, substantivele masculine și neutre și adjec-

---

[203] Apare mai rar această accentuare cînd implică o diferență de alternanță vocalică : *făcéți-mi, scotéți-vă.* De altfel situația actuală reprezintă un regres față de cea din trecut. S. Pușcariu și A. Naum, în al lor *Îndreptar...*, p. 37, atestau, ca încetățenite pe scenă, formele de prezent indicativ pers. 1 și 2 cu accentul pe terminație : *bătém, făcém, rădém.* Noi nu le-am înregistrat la actorii de azi. În ce privește rezistența formelor *credéți-mă, ținéți-vă* etc., credem că ea poate fi explicată, în mare măsură, pe baza ritmului specific al limbii române. Vezi mai departe, la prozodie, subcapitolul consacrat problemei ritmului.

[204] Unii actori oscilează între două forme. În același rol, I. Manolescu pronunța *trimetere* și *trimitere.*

Scanned with OKEN Scanner

tivele masculine primesc articolul hotărît *-l*: *crivățul, dragul, locul, omul, sărmanul, singurul, sufletul, văzduhul* etc., pe cînd în varianta familiară sînt acceptate formele în care *-u* ține locul articolului dispărut: *bătrînu, gradu, orașu, profesoru, soțu, tîrgușoru, vîntu* etc. Articolul genitival al masculinelor este *luy*$^{h'}$ în varianta severă *(lù^{i} ⌣Cezar, lù^{i} ⌣Ștefan)* și *lu* în varianta familiară *(lu tata)*. Pronumele *eu* apare sub forma *yeω*$^{h°}$ în varianta pretențioasă și sub forma *yo* în varianta familiară. Dintre formele scurte ale auxiliarului „a fi" e preferat *ye* în pronunțarea severă și *i (y)* în cea familiară. Și conjuncția *dar* prezintă două forme: *dar* pentru varianta pretențioasă și *da* pentru cea familiară.

Toate aceste forme gramaticale sînt adoptate de actori independent de textul autorului, și uzul scenic nu greșește menținîndu-le paralel, deoarece ele sînt proprii vorbirii oricărui intelectual român, și cu ajutorul lor se poate crea pe scenă atmosfera cerută de împrejurări.

5. VARIANTELE PRONUNȚĂRII GENERALE

Sintetizînd trăsăturile fono-morfologice care separă (sau ar trebui să separe) rostirea scenică generală în două variante, obținem următorul tablou:

În varianta pretențioasă	În varianta familiară
Lipsa sincopării vocalelor	Rare cazuri de sincopare a vocalelor, mai ales între consoanele sonante *(ceasur'le, ser'le domle)*
Rezistența lui *î-* față de un ω precedent *(da^{ω} în ya)*	Labializarea lui *î-* sub influența unui ω precedent *(da^{ω} ⌣un ya)*

În varianta pretenţioasă	În varianta familiară
Rezistenţa lui *-t-* şi *-d-* în grupuri consonantice din interiorul cuvintelor *(altminteri, astfel, cîndva)*	Grupuri consonantice simplificate prin dispariţia lui *-t-* şi *-d-* *(alminteri, asfel, cîmva)*
se (pron. refl. pers. 3 sg. şi pl. : *se vede, s^{e}-aude)*	*să* (pron. refl. pers. 3 sg. şi pl. : *să vede, s-aude*)
Rezistenţa consoanelor finale surde în faţa iniţialelor sonore ale altor cuvinte *(poţ$^{h'}$ vedea, fac$^{h'}$ zgomot)*	Sonorizarea consoanelor finale surde în faţa sonorelor iniţiale ale altor cuvinte *(poz'‿vedea,* sau *poz‿vedea, faǧ‿zgomot)*
Rezistenţa consoanelor finale sonore în faţa iniţialelor surde ale altor cuvinte *(crez$^{h'}$ tu)*	Asurzirea consoanelor finale sonore în faţa iniţialelor surde ale altor cuvinte *(cres'‿tu* sau *cres‿tu)*
Rostirea puternică a tuturor consoanelor finale ale cuvintelor din interiorul frazei	Dispariţia lui *-t, -d* şi *-c* în anumite condiţii de fonetică sintactică *(am crescu‿mare, cîm‿vrei, cunos‿povestea)*
Păstrarea ocluziunii iniţiale a africatelor în faţa altor consoane *(îţ$^{h'}$ čer)*	Lipsa ocluziunii iniţiale a africatelor în faţa altor consoane *(îs'‿čer)*
-l (art. hot. al masculinelor şi neutrelor : *fiul, răul, visul*)	*-u* (art. hot. al masculinelor şi neutrelor : *fiu, rău, visu*)
luy$^{h'}$ (art. genitival masculin : *lu^{i}‿tata*)	*lu* (art. genitival masculin : *lu tata*)
ye$\omega^{h°}$ (pron. pers. 1 sg. : *y$\mathring{e}^{u}$‿vr$^{e}_{\cdot}\mathring{a}\omega^{h°}$*)	*yo* (pron. pers. 1 sg. : *yo vr$^{e}_{\cdot}\mathring{a}\omega^{h°}$*)

Scanned with OKEN Scanner

În varianta pretenţioasă	În varianta familiară
ye (forma scurtă a ind. prez. pers. 3 a verbului „a fi”: *ye frumos, nu‿ie bine*)	*i, y* (forma scurtă a ind. prez. pers. 3 a verbului „a fi”: *i frumos, nu-i‿bine*)
dar (conj.: *tînăr, dar serios*)	*da* (conj.: *tînăr, da serios*)

Existenţa a două variante în pronunţarea scenică generală nu înseamnă nici inconsecvenţă, nici lipsă de unitate. Deşi aparent formele stau în opoziţie flagrantă, ele sînt, în egală măsură, recepţionate ca neutre de către spectator. Căci spectatorul însuşi — fie el intelectual cît de pretenţios — utilizează rostiri diferite în împrejurări diferite. Spre ilustrare, vom reda paralel, în ambele variante scenice, două fraze construite la întîmplare:

În varianta pretenţioasă	În varianta familiară
Ye^u‿nú pot^h să-ţ'^h' spun de čé, dar am impresiya că lu^i‿tata nú-^ie pe plác^h omul ačésta care s^e-áprópiye.	Yo nú po‿să‿spun de čé, da‿am impresiya că lu tata nú‿^yi pe plác^h om^o‿ačésta care s-aprópiye.
Ye bă^i·átul me^u‿dómnule, şi m-am străduyít^h să-l cresc^h bíne.	I bă^i·átu me^u‿dómle, şi m-am străduyí‿să-l crez‿bíne.

În faţa oricăreia dintre formule, spectatorul rămîne indiferent, adică recepţionează ideea, nu şi forma, care îi este bine cunoscută. Dar eroul cu ţinută sobră va prefera prima variantă, care, prin perfecţiunea ei, îi satisface exigenţele de expresie, pe cînd eroul de condiţie modestă sau eroul comic o va alege pe cea de-a doua, mai simplă, mai apropiată de uzul comun.

Scanned with OKEN Scanner

De obicei însă variantele pronunțării generale nu apar în forma lor pură. Aceeași piesă și același rol cere o alternare sau o împletire a rostirii pretențioase cu cea familiară. Decisiv pentru linia rolului este dozajul. Atîta vreme cît formele uneia dintre variante dețin preponderența covîrșitoare, formele celeilalte nu schimbă temperatura la care s-a realizat personajul. Prin urmare, după ce a stabilit rolului varianta fundamentală, actorul poate adapta cealaltă variantă la necesități dictate de situație.

Nu credem că la tabloul prezentat mai sus s-ar putea adăuga multe alte diferențe de rostire între cele două variante. În nici un caz varianta familiară nu poate include toate imperfecțiunile rostirii comune [205]. Actorii, ca și vorbitorii de rînd, sînt adesea subiectivi și înclină să considere „familiar" tot ceea ce lor li se pare ca atare, adică tot ceea ce sînt obișnuiți să audă în propria lor familie, pe stradă, în conversația zilnică. Și atunci, pentru a imprima eroului nota de familiaritate cerută de o împrejurare oarecare, actorul moldovean e tentat să închidă timbrul vocalelor mijlocii, actorul ardelean naturalizează consoanele diezate, iar actorul muntean palatalizează șuierătoarele și recurge la *dă* și *pă*. Or, „familiar" nu înseamnă încă „popular" și cu atît mai puțin „regional". Varianta familiară aparține vorbitorului cult și formele ei trebuie să rămînă neutre pentru oricare dintre spectatori. Tempoul rapid, pe care varianta familiară îl favorizează, nu trebuie să constituie un prilej pentru actor de a articula incorect, incomplet sau de loc sunete, grupuri de sunete și cuvinte întregi, așa cum se întîmplă adesea în vorbirea cotidiană. Principiul clarității este valabil și pentru varianta familiară, nu numai pentru cea pretențioasă. De aceea scena nu preia pur și simplu rostirea familiară a vorbitorului cult, ci o stilizează, o eliberează de impuritățile stridente.

Se întîmplă ca un erou să nu solicite decît foarte rar utilizarea formelor familiare. În schimb nici un personaj scenic intelectual nu se poate dispensa total de formele variantei pretențioase. Va-

---

[205] Vezi și observațiile făcute, în această privință, la p. 110—111.

rianta severă, pretenţioasă, constituie baza şi sprijinul permanent al oricărui actor. A renunţa la această bază, a abuza de formele familiare şi chiar a le spori numărul, înseamnă a fi comod şi a nu face adevărată artă.

Dacă textul în proză pretinde o anumită dozare a formelor pronunţării generale, cu atît mai mult versul cere grijă şi prudenţă din partea interpretului. Versul e parcă anume făurit pentru rostirea pretenţioasă a scenei şi nu tolerează decît foarte rar forme familiare. Printr-o pronunţie neadecvată — deşi nu incorectă — versul îşi poate pierde orice farmec, orice expresivitate. E suficient să aplicăm cele două variante de rostire la o celebră strofă eminesciană, ca să observăm diferenţa :

În varianta pretenţioasă	*În varianta familiară*
— „Dar cúm á^{i}‿vr^{e}á să mă cobór^{h} ?	— „Da cúm á^{i}‿vr^{e}á să mă cobór^{h} ?
Å^{u}‿nú-nţeléğ$^{h'}$ tu‿^{ω}åre	Å^{u}‿nú-nţelej'‿tu‿^{ω}åre
Cum că‿^{i}è^{ú}‿sînt^{h} nemuritór^{h}	Cum că‿^{i}ò sî‿n̄emuritór
Şi tú‿^{i}eşt$^{'h'}$ murit^{o}åre ?”	Şi tú‿èj'‿murit^{o}åre ?”

Este evident că strofa respectivă nu permite decît realizarea în prima variantă. Formele pretenţioase sînt cele care reliefează fiecare cuvînt, amplifică nuanţele melodice şi forţa sugestivă a întregii fraze.

Aplicarea primei variante la proză înseamnă de fapt apropierea prozei de poezie, căci orice replică rostită după exigenţele acestei variante poate primi rezonanţă de vers. Unde încetează poezia şi unde începe proza trebuie să stabilească actorul de la rol la rol şi de la situaţie la situaţie. Justa dozare a diferitelor forme, împletirea armonioasă dintre rostirea pretenţioasă şi cea familiară este una din condiţiile esenţiale care asigură valoarea creaţiei scenice.

Scanned with OKEN Scanner

6. NEOLOGISME, NUME PROPRII ȘI CUVINTE STRĂINE

Limba română a asimilat, în ultimul secol, o mare cantitate de cuvinte străine, în special de proveniență franceză [206]. Majoritatea împrumuturilor au trecut printr-un proces de adaptare la sistemul limbii române și s-au cristalizat în forme care au devenit obligatorii, atît pentru scenă, cît și pentru vorbirea obișnuită [207]. Totuși pe scenă mai apar și azi unele neologisme pronunțate ca în limba de origine : *frizör* „frizer", *otel* „hotel", *otelier* „hotelier", *prömieră* „premieră", *șoför* „șofer", *tablo* „tablou", *trüc* „truc" etc. Deși au o frecvență și o circulație redusă, aceste vestigii ale unei tendințe de franțuzire vor trebui definitiv înlăturate din pronunțarea scenică generală.

Și forma unor cuvinte de origine engleză este încă instabilă. În aceeași piesă [208] am înregistrat la un interpret *gáŋgstăr*, la altul *gáŋgster* și la al treilea *ǵéŋgstăr*. De asemenea se pronunță cînd *bíznăs*, cînd *bísnes* ; *ǧéntîlmen* și *ǧéntl̦men* ; *clovn* și *cl̦å̯un* etc.

Prin specificul său, scena îi pune uneori pe interpreți în situația de a rosti cuvinte care nu s-au încetățenit în limba noastră ; îi obligă chiar să lege o frază-două într-o limbă străină. Este relativ simplu atunci cînd personajul e lipsit de pretenții și permite actorului o rostire definitorie, în sensul adaptării vorbelor străine la baza de articulare românească. Dacă însă eroul este un intelectual și se presupune că cunoaște bine limba respectivă, atunci rostirea incorectă îl face pe nedrept ridicol. De exemplu, Zoe din *Scrisoarea pierdută* nu e o Ziță oarecare, ci o femeie rafinată, umblată prin

---

[206] O situație completă în privința neologismelor a prezentat D. Macrea, în *Compoziția istorică și tendințele actuale de dezvoltare a vocabularului românesc*, „Cercetări de lingvistică", V, 1960, fasc. 1—2, p. 39—53.

[207] Multe dintre dubletele semnalate de J. Byck în *Orthographe et prononciation des mots récents en roumain*, „Bulletin linguistique", II, 1934, au dispărut, prin fixarea uneia din forme în limba literară.

[208] Este vorba de *Celebrul 702* de A. Baranga.

străinătate. Unica ei frază în limba franceză trebuie să sune perfect, şi nu aşa cum se aude uneori pe scenele noastre: *a bon antand^{ö}ör sal^{ü}ü* [209].

De aici nu rezultă necesitatea ca toţi actorii să devină poligloţi. Dar însuşirea noţiunilor fundamentale privitoare la diverse limbi străine este indispensabilă. Avînd o dicţiune cultivată, actorii posedă, în măsură mai mare decît vorbitorii de rînd, calitatea de a-şi adapta baza de articulare la sunete şi combinaţii de sunete inexistente în limba lor maternă. Cîteva puncte de plecare le sînt suficiente pentru a realiza corect un număr de replici în orice limbă străină.

Problema corectitudinii se pune la fel de serios şi în legătură cu forma numelor proprii (toponime, antroponime). Nu prezintă dificultăţi numele celebre, devenite oarecum internaţionale, cît adaptarea întregii onomastici la limba textului originar. Căci, în cazul traducerilor, singurele cuvinte netraduse rămîn numele proprii, a căror formă are rolul de a sugera locul (uneori şi momentul) acţiunii.

Actorii noştri sînt conştienţi de necesitatea redării cît mai exacte a onomasticii străine, dar, în lipsa unui îndreptar special [210], se descurcă destul de greu. Am observat că formele onomastice mai îndepărtate în spaţiu de limba română actuală apar pe scenă mai corect decît cele aflate în imediata vecinătate. Din puţinele surse care le stau la dispoziţie, actorii se informează relativ bine asupra pronunţiei numelor de origine franceză, engleză, italiană, spaniolă etc. În schimb numele ruseşti, maghiare, germane ş. a. sînt supuse unor modificări nejustificate. De exemplu, prenume ruseşti de tipul *Alioșa*, *Fedia*, *Serioja*, *Sonia*, *Tania* etc. sînt rostite cu vocale în hiat *(A-li-o-șa, Fe-di-a)* mai adesea cu un element intervocalic *(Ali^{ω}oșa, Fediya, Seri^{ω}oja)*, cînd de fapt ele ar trebui

---

[209] Pentru obţinerea unor rezultate satisfăcătoare, vocale străine ca *ö*, *ü* ar trebui studiate, în institutele de teatru, comparativ cu diftongii româneşti ^{ö}*o*, ^{ü}*u*.

[210] Îndreptarele oficiale dau informaţii mult prea puţine şi prea vagi în această privinţă.

adaptate situației de diftong dependent de consoană (*Al^{ö}ôșa*, *Fed^{e}ȧ* etc.). Este aici, poate, și o influență a grafiei românești, care notează inconsecvent palatalizarea consoanei, o dată prin *e* (*Colea*, *Galea*), altă dată prin *i* (*Alioșa*, *Sonia*).

Se manifestă o oarecare nesiguranță și în accentuarea numelor feminine specific rusești, de tipul *Ivanovna*, *Petrovna*, *Rodnina*. În aceea și piesă apare forma *Antónovna* cu accentul pe radical și *Andreiévna* cu accentul pe sufix.

În numele proprii germane se face adesea confuzie între un *h* velar și unul palatal: *Müŋχăn* în loc de *Müńĥăn*, iar în numele maghiare vocalele deschise și consoanele palatale sînt aproape sistematic adaptate sunetelor românești. Se rostește un *e* închis în locul lui *ę* în nume ca *Eszterag*, *Kerekes*, și *ǫ* maghiar (scris *a* neaccentuat) e redat fie prin *a* (*Andraș*, *Geza*, *Tokay*), fie prin *o* (*Gyurko*). Se întîmplă însă ca, străduindu-se să pronunțe un *ǫ* maghiar, actorul să-l plaseze în locul unui *a* accentuat, adică tocmai acolo unde maghiarii rostesc un *a* obișnuit: *Bǫlint* „Bálint” [211]. Consoanele palatale maghiare *gy*, *ty* sînt substituite prin diezatele românești *ǵ*, *k'* și în felul acesta numele primesc un aspect greoi, neverosimil: *Heǵ$^{h'}$* pentru „Hegy”, *Ǵ^{ü}ürko* pentru „Gyurka” etc.

Nu vom putea stabili aici norme de pronunțare a cuvintelor și a numelor proprii străine. O reglementare mai temeinică în această direcție ar trebui făcută întîi pentru limba română, în general. Cert este, deocamdată, faptul că numele proprii și cuvintele străine nu se lasă întotdeauna adaptate la sistemul limbii noastre, iar pentru a le rosti corect actorul are nevoie să cunoască bine articularea unui număr oarecare de sunete străine. Pentru evitarea inconsecvențelor, în cazul unor dublete nesemnalate sau forțat înlăturate de îndreptarele oficiale (tipul *gangster*), actorii ar trebui să se pună de acord între ei și să adopte — măcar în cadrul strict al scenei — o formă unică.

---

[211] Multe greșeli de acest fel se fac și în emisiunile radiofonice (în jurnale, în cronici sportive etc.).

V. PRONUNȚAREA NONLITERARĂ (SAU DEFINITORIE)

Aspectul nonliterar al stilului scenic se realizează prin încălcarea normelor rostirii unitare. Dar, după cum am mai arătat, nu orice aglomerare de abateri de la articularea normală, literară, se numește „rostire definitorie". Aspectul individual sau definitoriu al vorbirii trebuie să răspundă principiului veridicității, iar felul și numărul abaterilor posibile se stabilește de la personaj la personaj. Există deci tot atîtea variante definitorii de pronunțare cîte tipuri de personaje se cer caracterizate prin limbă. Pe baza materialului pe care l-am avut la dispoziție, am putut distinge șase variante mai importante: varianta populară, varianta regională, varianta arhaică, varianta neologistică și hipercorectă, varianta neautohtonă și varianta defectelor de vorbire. Vom încerca să le delimităm, fixînd, cu aproximație, numărul particularităților specifice pentru fiecare dintre ele.

1. VARIANTA POPULARĂ

Unele piese de teatru, autohtone sau traduceri, aduc în scenă personaje care aparțin unui mediu social lipsit de pretenții intelectuale, fără însă a fi localizat într-o anumită regiune. De pildă, eroi ca cei din drama *Năpasta* de I. L. Caragiale, din *Puterea întunericului* de L. Tolstoi, din *Fîntîna turmelor* de Lope de Vega etc. sînt oameni simpli de la sat. Ei constituie prototipul țăranului dintr-o țară întreagă, și nu dintr-o regiune oarecare [212]. Felul lor

[212] În afară de cîteva forme iotacizate ale verbelor de conjugarea a II-a cu tema în *-d* sau *-t* (*poci, văz* pentru „pot, văd"), care pot fi interpretate și ca trăsături învechite, Caragiale n-a trădat prin nimic regiunea căreia îi aparțin eroii dramei sale.

de a vorbi trebuie deci să fie caracteristic pentru o întreagă pătură socială. Este greșit să li se atribuie acestor eroi o rostire pretențioasă de intelectual, după cum este greșit să fie fixați într-o arie restrînsă, prin particularități de grai regional. Cu toate acestea, pe scenele noastre, interpreții Ancăi și ai lui Dragomir din *Năpasta* pronunță *se duce, se prea poate, s^{e}-aș^{e}ază, ye vinovat, ye la ocnă, bărbatul, răposatul* etc. Formele pretențioase, severe, contrastează cu caracterul popular al personajelor, cărora le imprimă un aer de operetă.

Pentru a crea atmosfera rustică în piesa *Revizorul*, pe lîngă elemente propriu-zis populare, s-au introdus și regionalisme. Fiecare interpret a utilizat formele care îi erau mai apropiate, mai familiare. Unii apar cu particularități moldovenești: *și burta, sî v^{i}ez, bagă di samî, o clipî, două‿și‿patru, meluș‿al, pi mini* etc., iar alții cu rostirea muntenească: *d-acolo, dă căsătorie, dîm‿pricina, aș^{e}a, j^{ü}ümătate, puiș^{ö}orule, ușe, vîjiye* etc. Or, nu se poate presupune că pseudointelectualii lui Gogol vorbeau graiuri diferite, ci cel mult că aveau o rostire simplă, populară.

La fel de neutru din punctul de vedere al regiunii ni-l închipuim și pe eroul Sweik al lui Brecht și nu găsim motive temeinice pentru a fi localizat, ca în prima lui interpretare românească, prin formele *dămult, er^{e}a, grije, ș^{e}ase* etc.

În linii mari, actorii noștri au prins totuși rostirea eroului popular, care nu face decît să preia varianta familiară a pronunțării generale și să o îmbogățească cu cîteva trăsături fonetice bine selectate. Fenomenele adăugate la varianta familiară nu au nevoie să fie recepționate ca neutre, dar nici nu trebuie să dea spectatorului posibilitatea de a-l plasa pe erou într-un cadru teritorial limitat și precis. Corespund acestei cerințe:

a) rostirea vocalelor inițiale cu un element de sprijin: *yexamen, yextra, yinimă, yispită, ωochi, ωom, ωOsip, ωunu, ωură* [213];

---

[213] Firește, elementul de sprijin poate fi și slab, abia schițat.

b) introducerea unui element de sprijin între vocale care, în pronunțarea generală, realizează un hiat sau un pseudohiat : *du^{y}el*, *furi$^{\omega}$os*, *ma^{y}estru*, *seri$^{\omega}$os* ;

c) reducerea hiatului sau a diftongului la vocală simplă : *obect*, *pesă*, *scrumeră*, *sočal* ;

d) introducerea unui element de legătură între consoană și vocala următoare [214] : *arțăg^{u}os*, *dr^{u}oșca*, *înt^{u}ocmai*, *l^{i}eg*, *p^{l}ăr*, *sc^{u}ot*, *t^{u}ot*, *v^{u}orba* ;

e) adaptarea lui *-m* la consoana inițială a cuvîntului următor, și cînd aceasta nu e labiodentală: *aŋ‿găsit*, *aṇ‿zis*, *cuṇ‿să fac* ;

f) dispariția finalei *-n* și nazalizarea vocalei precedente în fața vocalei inițiale a altui cuvînt : *ĩ‿ʿapă*, *dĩ‿ⁱinimă*, *ĩ‿ᵘochi*, *ũ‿ᵘom* ;

g) dispariția finalelor *-t*, *-d* și în alte condiții decît cele impuse, de varianta familiară : *cau‿să fac*, *cîn‿ai venit*, *cîn‿o fi*, *cre‿că nu*, *vă‿c-ai fost* ;

h) dispariția lui *r* în forme ca *pin* „prin”, *vo* „vreo”, *vun* „vreun” : *piṇ‿fᵘocu frᵘontuluy*, *vo drocăriye* ;

i) forma scurtă *îy* la indicativul prezent pers. 3 sg. a verbului „a fi” : *îⁱ‿ùnu la nᵘóⁱ‿la‿ᵘocnă* ; *drépt îⁱ‿dõ‿dᵘóftor* ;

j) iotacizarea anumitor verbe : *să rămîye*, (eu) *spuy$^{h'}$*, *să țiye*, *să viye* [215] ;

k) dispariția iodului final la unele adverbe : *numa*, *tocma* „numai, tocmai” ;

l) variante rezultate din sincoparea unor silabe : *doișpe* „doisprezece”, *domșoara* sau *dõșoara* „domnișoara”, *doŋ‿căpitan* „domnule căpitan”, *uṇșpe* „unsprezece” ;

---

[214] Este mai ales cazul lui *o* accentuat.

[215] Deși constituie un fenomen regional, iotacizarea verbelor de conjugarea a III-a și a IV-a cu tema în *-n* are o largă arie de răspîndire. Formele cu *n* > *ɣ* sînt recepționate de majoritatea spectatorilor ca populare, nu regionale.

m) rostirea incorectă a unor neologisme : *bulivar* „bulevard", *corent* „curent", *doftor* „doctor", *plotoner* „plutonier", *rivolver* „revolver", *tembru* „timbru" etc. și a numelor proprii străine : *Liandrî* „Léandre", *Anatol Franț* „Anatole France" etc.

Din totalitatea acestor particularități actorul poate să aleagă pe cele considerate de el mai potrivite eroului interpretat. Un personaj comic își va permite, desigur, mai multă libertate decît un erou de tragedie, iar un țăran român din zilele noastre va vorbi mai îngrijit decît unul de acum o jumătate de veac. Oricum, caracteristicile schițate mai sus — și desprinse din rostirea diferiților interpreți români — sînt suficiente pentru a contura tipul eroului popular. Este inutilă și dăunătoare tentativa de a îngroșa varianta populară prin trăsături de grai regional.

De altfel varianta populară e întregită de însuși textul dramatic. Chiar dacă autorul nu notează — sau notează inconsecvent — aspectul fonetic al cuvintelor, totuși îl pune pe actor să utilizeze forme gramaticale și construcții sintactice populare (*frate-so* „fratele său", *nevesti-si* „nevestei sale", *tat-tu* „tatăl tău", *m-oi duce* „mă voi duce", *t-ei întoarce* „te vei întoarce" etc.). Foarte dificilă este, în acest sens, sarcina traducătorului, care trebuie să stabilească cu mult spirit critic dacă eroul are o vorbire populară sau una regională și ce particularități anume din limba noastră sînt de natură a-l contura exact. Orice greșeală de interpretare a traducătorului poate deruta pe actor și poate duce la o imagine denaturată a eroului.

Pentru a realiza corect varianta populară — ca și întreg aspectul definitoriu al vorbirii scenice — munca dramaturgului (original sau traducător) trebuie să se îmbine permanent și armonios cu munca artistului-interpret.

2. VARIANTA REGIONALĂ

Așa după cum varianta populară preia una din variantele pronunțării generale, tot astfel varianta regională o asimilează pe cea

populară, adăugîndu-i în plus elementul local. Cu alte cuvinte, rostirea regională completează rostirea populară, determinînd locul de baştină al eroului. Varianta regională trebuie să aibă o motivare, un scop artistic, şi nu să apară la întîmplare, după bunul plac al interpretului, al traducătorului sau al autorului. Iar dacă îşi are justificarea, varianta regională nu trebuie să devină copia fidelă a unui grai sau un amalgam de particularităţi culese din diferite graiuri.

Viaţa nouă, în plină transformare, a ţărănimii noastre muncitoare a inspirat pe mulţi dramaturgi români, care adesea au dovedit adîncă pătrundere în resorturile sufletului ţărănesc, au zugrăvit figuri tipice de săteni şi au redat conflicte reale desprinse din mediul rural. La rîndul lor, actorii s-au străduit să imprime eroilor regionali linia cea mai corectă, cea mai apropiată de natural. Totuşi majoritatea operelor dramatice de acest gen se resimt de o insuficientă precizie în mînuirea limbii, deoarece autorul sau actorul, sau amîndoi deopotrivă, nu sînt bine documentaţi asupra graiurilor.

La o simplă lectură a piesei *Vadul nou* de Lucia Demetrius [216], un cititor obişnuit s-ar întreba — pe bună dreptate — cum pot să se descurce actorii în acest text care reprezintă aproape o transcriere fonetică? Un specialist ar observa însă cu uşurinţă că transcrierea autoarei, departe de a corespunde realităţii unui grai românesc oarecare, face imposibilă identificarea — fie ea cît de relativă — a locului unde se petrece acţiunea.

Cele mai numeroase indicii par a ne trimite spre Ardeal. Cîteva nume proprii: *Domocoş*, *Eva*, *Ianoş*, *Marika* sugerează prezenţa unei minorităţi maghiare, iar influenţa limbii maghiare se manifestă în lexicul eroilor prin cuvinte ca *bai* „necaz, bucluc", *betege* „bolnave", *clop* „pălărie", *dărăbe* „bucăţi", *mintenaşi* „imediat", *musai* „trebuie", *tulai* „vai, valeu" etc. şi în fonetică prin acel *a* rotunjit, specific ardelenesc, pe care autoarea îl notează cu *o* în cuvinte ca *domnă* „doamnă" (care face chiar un genitiv *domnii* „doam-

---

[216] Am avut la dispoziţie textul din *Teatru*, vol. II, [Bucureşti, 1952], p. 85—153.

nei" !), *n'o* interjecție de origine maghiară sinonimă cu „ei, ei bine", *nostă* „noastră". În treacăt fie zis, notarea acestui ultim fenomen este inutilă pentru un actor care cunoaște cît de cît pronunțarea ardelenilor și greșită pentru unul care, necunoscînd-o, va rosti un *o* obișnuit.

Este proprie graiurilor transilvănene rostirea dură a consoanelor *s*, *z*, *ț* : *sară*, *sîlește*, *țapăn*, *țînem*, *zîc* etc., dar în poziție finală ea este rar indicată de autoare și atunci se face o dată prin consoană simplă : *az*, altă dată prin adăugarea unui *î* : *azî*. Cum va rosti actorul acest cuvînt într-un caz și cum în altul nu se spune.

Pentru a delimita mai precis regiunea ardeleană în care trăiesc personajele, ne-am putea servi de stadiul palatalizării labialelor. Într-adevăr, formele *chieptu*, *cherdu*, *chicioarele*, *să hie*, *hierbe*, *ghine*, *ghitele*, *ghivolițele* etc. ne îndreptățesc să plasăm acțiunea piesei în sud, spre Sibiu, Făgăraș, Brașov. Lipsa totală a palatalizării dentalelor pledează pentru aceeași arie. Ne surprinde însă inconsecvența notării. Cuvinte ca *fiecare*, *împiedeca*, *mie*, *miriște*, *veni*, *vie* etc. apar întotdeauna sub forma lor literară. Ba chiar același erou, Valeriu, e pus să rostească labiala + *y* a aceluiași cuvînt în trei feluri : *perdurăm*, ca în Banat și Moldova, *pierdeam*, ca în limba literară și *chierdut*, ca în sudul Ardealului.

Diferențieri între țărani, în funcție de vîrstă, sex sau grad de cultură, nu se pot face. Prin urmare, trebuie să admitem coexistența mai multor sisteme fono-morfologice în graiul vorbitorilor, ca să ne explicăm mulțimea dubletelor care ne întîmpină, și mai departe, la orice pas : *chietre* dar *petroaie*, *cîni* dar *se încîinește*, *plînje* dar *fuge*, apoi *ficioru* — *fecioru*, *io* — *eu*, *injiner* — *inginer*, *lapădă* — *leapădă*, *sară* — *seară*, *sînt*, *îs* — *sunt*, *stem* [sic !] — *suntem*, *să vie* — *să vină* etc.

Dar, în ciuda acestei explicații forțate, nu ne putem fixa nicidecum în sudul Ardealului, deoarece intervin arhaisme de felul lui *îmblat*, *se îmflă*, despre care știm că se păstrează numai prin Banat,

Scanned with OKEN Scanner

Maramureș și Moldova [217]. Cam spre aceleași regiuni, și mai ales spre nordul Ardealului, ne conduc formele pronominale *tăt, tătă, tăți* și forme verbale ca *mărg, trimăt.* Nu-i vorbă că la *trimăt* se adaugă *trîmete* și *trîmitem*, care ne readuc la Sibiu [218], iar *mărg* face un conjunctiv *să meară*, pînă azi neînregistrat în nici o regiune românească. În mare încurcătură ne pune și consoana *ș*, care uneori este dură, ca prin Moldova, Banat, Ardeal: *greșala, o greșît, te-o înșălat*, în alte cazuri e muiată, ca în Muntenia: *șease* „șase".

De altfel, printr-o ciudată întîmplare, acești țărani ardeleni întrebuințează curent fonetisme muntenești: *dă ce ești așa rupt?, d-aia, dă pă urma bălții, și p-ale ei și p-ale satului, ierea* „era" etc. Ca și muntenii, confundă uneori la imperfect forma persoanei a 6-a cu cea a persoanei a 3-a: *tocma ei care n-avea cîștig de la gîrlă*, și cunosc forme, cuvinte și expresii cu totul neobișnuite în Ardeal: *bulamac, caracudă, încoa* „încoace", *mă'c* „mă duc", *neică, pușchea pe limbă-ți, îi trebuință de timp, avem trebuință de el* etc. De la moldoveni îl au pe *pi* pentru „pe" *(pi Ionică)* și *matale* pentru „dumneata". În cele din urmă, unde se află *Vadul nou* și cine sînt eroii? Dacă lingviștii nu izbutesc să-i identifice, cu atît mai puțin o vor putea face spectatorii nelingviști. Și atunci ce rost mai are grafia încărcată și complicată a textului?

Un oarecare abuz de regionalisme se poate reproșa și piesei *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc. E adevărat că aici abuzul se manifestă mai mult în domeniul lexicului și că forma operei — în ansamblul ei — nu stînjenește înțelegerea conținutului. Autorul s-a dovedit un foarte bun cunoscător al graiului din Munții Apuseni, grai pe care l-a prelucrat cu măiestrie, exploatîndu-i tot ce avea mai tipic și mai savuros. Exagerările au venit însă din partea inter-

---

[217] Materialul nepublicat al *Atlasului lingvistic român* (partea a II-a), la chestiunile 4589 și 4590 le înregistrează în punctele 29, 36, 76, 219, 228, 346, 353, 363, 365, 386, 414, 551.

[218] *Atlasul lingvistic român* (partea a II-a) le atestă numai în punctul 130 (Poiana Sibiului).

preților de la premiera pe țară. Aceștia — conștient sau inconștient — au modificat aspectul fonetic al textului.

Actorul care întruchipa pe bătrînul Căbulea a acordat o grijă deosebită limbii. E de presupus că a depus o muncă susținută pentru a se documenta asupra formelor și sensurilor unui grai care nu-i era familiar. Cunoștințele obținute le-a folosit cu mult simț al măsurii, așa încît vorbirea personajului nu a părut nici șarjată, nici greoaie. Dar actorul nu a putut să renunțe total la vorbirea sa obișnuită, care, în linii generale, corespundea graiului moldovenesc. Astfel, a păstrat rostirea lui *e* neaccentuat ca *i* și a lui *ă* final ca *î*: *di*, *gurî*, *încî*, *vorbili*, *treabî*, *pi țîcî pi nimicî* etc. S-a observat și o ușoară tendință de a înmuia pe *č*, fără a ajunge însă la un *ș* moldovenesc și, pe ici pe colo, s-a înregistrat un *ș* mai dur: *ruș'ini* „rușine", *ș'î* „și".

Dacă vorbirea lui Vasile Căbulea a fost alterată aproape nesimțit, în schimb înfățișarea Lupoaiei a suferit o adevărată metamorfoză. Din text reiese că M. Beniuc a conceput acest personaj ca un tip de țață, dar o țață ardeleancă; o femeie vulgară, trăită cîțiva ani la „Pesta", dornică de parvenire, dar rămasă în fond o țărancă incultă și retrogradă. Prin fonetisme muntenești (rostirea dură a lui *d*: *dă*, *d-aia*, *dîn* etc., accentuarea imperativului *credéți-mă*), prin ritmul accelerat și prin intonația exagerată, interpreta a realizat într-adevăr un tip de țață, dar una care și-a trăit viața într-o mahala bucureșteană și a nimerit numai din întîmplare în Valea Cucului. De aceea, forme și cuvinte ardelenești puse de autor în gura Lupoaiei: *batăr* „deși", *cumu-i* „cum e", *mulțam* „mulțumesc", *noa* „ei, ei bine", *nost* „nostru", *placă* „poftim", *șoadă* „comică", *tîrnaț* „pridvor" etc. apar ca note discordante pe fondul muntenesc o dată creat.

Interpreta Solomiei a depus străduințe zadarnice să ajungă la o palatalizare a dentalelor. Pe lîngă că sunetele dentale erau chinuite, nefirești, se înregistrau numeroase inconsecvențe care atrăgeau atenția spectatorului, împiedicîndu-l să urmărească sensul

frazei. De pildă, în cuvîntul *tine*, *n* era palatalizat, iar *t* de loc, deşi în alte cazuri *(te, bărbate)* consoana *t* era supusă palatalizării.

În sfîrşit, interpretul lui Şcleapţ aduce pe scenă o pronunţare bănăţeană, cîntînd : *Sara bună şi m-oi duśe, Mulţămim de gură dulśe*, deşi în textul piesei cuvintele *duce* şi *dulce* sînt scrise literar.

Iată deci din nou Banatul, Muntenia, Moldova, Ardealul, toate provinciile româneşti, înghesuite într-un singur sat.

O soartă asemănătoare a avut şi piesa *Neamurile* de T. Buşecan. Acţiunea se petrece într-un sat din Ardeal (probabil în jumătatea de nord a regiunii). Un colectiv teatral bucureştean, interpretînd piesa, i-a dat o coloratură muntenească. S-au introdus fonetismele specifice : *dîŋ‿c^{u}ondică, dîn dragoste, lucram ... dă-mi ieşeau ochii, pă mama, uită-l şi p-ăsta, aş^{e}ă‿a hotărît, aj^{ü}ung, duşman, grije, Goldiş$^{'h'}$* forme gramaticale : *bărbată-meu, ȯ^{i}‿fi ostenită* [219] şi chiar inversiuni topice neardeleneşti : *nu mai îmi trebuie* „nu-mi mai trebuie". Deşi aceste forme contrastează cu aspectul lexical al textului [220], totuşi nu ne-am împotrivi noii localizări dacă interpreţii ar fi consecvenţi. Dar aceiaşi eroi care pronunţă un *ş* palatal prezintă forma *şî* pentru *şi* (conj.) : *şî lucru stă baltă, şî tot te doboară*, şi adoptă o variantă a auxiliarului „a avea" neobişnuită în Muntenia : *m-o adus, n-o încercat, s-o terminat.* Formele se alătură, se amestecă şi iată ce aspect ia o frază rostită de Vasile, cel mai instruit dintre personaje : *ce-ar* ***hi*** *dacă te-ai duce nu cu două-trei* ***stafiy d-astea****, ci să zicem cu...o mie* ***de*** *găini* ***d-alea*** *mari şi grase.* Este un grai vădit artificial. Căci dacă *f* > *h́* în *ar fi*, atunci ar trebui să avem şi *staĥiy*, iar formele munteneşti *d-astea* şi *d-alea* ar impune un *dă* (nu *de*) *găini.* Peste toate acestea, apare moş Iov, un vechi locuitor al satului, cu o rostire moldovenească : *c^{u}olectivî, m^{u}oşuli, ^{ω}o născ^{u}oşi yel şeva, s-înşalî* etc., la care adaugă sporadic palatalizarea, specific ardelenească, a dentalelor : *mai d'ihai* „mai dihai".

---

[219] În Ardeal se spune *bărbatu-meu* (sau *-mẹo*), *îi fi ostenită.*

[220] Cuvinte ca *mai* „ficat", *a se mînia* „a se supăra", *nemuşag* (< *neam* + suf. de origine maghiară *-şag*) etc. nu apar în sudul ţării.

Inconsecvența actorilor nu se manifestă numai pe planul regionalismelor, ci și în fondul popular al rostirii. Căci trăsăturile populare (*ᵘom*, *ᵘodihnă*, *cᵘonducere*, *lⁱeit*, *yo*, *nu să poate*, *altu*, *dracu*, *satu* etc.) sînt anihilate de forme ale variantei pretențioase, neverosimile pentru personaje sătești: *se vede*, *să nu* ***se*** *joace*, ***dar*** *ce-i cu voi*, ***ye*** *știut că*, *vadul*, *stîlpul*, *președintele* ***ye*** *mai mare* etc. Formele pretențioase sînt utilizate chiar și de bătrîna Tudorița, care s-ar presupune a fi mai conservativă.

O greșeală similară cu a Tudoriței din *Neamurile* comite și baba Safta din *Tache, Ianke și Cadîr* într-una din interpretările bucureștene. În timp ce eroii principali creează o foarte autentică atmosferă moldovenească, baba Safta, în loc să accentueze particularitățile graiului, vine cu o pronunțare literară: *bună* ***seara***, *greu* ***ye***, *dacă* ***ți****-o fi cu supărare*, ***se*** *mînie cel de sus*, *să* ***se*** *nenorocească*, *s-****a*** *auzit*, *s-****au*** *vorbit* etc.

Nu vom înmulți exemplele care ilustrează abaterea de la principiul veridicității în conturarea eroului regional. După constatările de mai sus, sîntem îndreptățiți să ne întrebăm de ce este necesar ca un actor să vorbească „țărănește" așa cum nici un țăran român, pe tot întinsul țării, nu vorbește? Și, în general, de ce e nevoie să împestrițăm vorbirea scenică cu atîtea forme regionale care nu sînt înțelese și savurate de majoritatea spectatorilor? Estetica nu cere artei copii (cu atît mai puțin copii false) după natură, ci imagini artistice, care prin generalizare și abstractizare să se ridice deasupra amănuntelor nesemnificative.

Am insistat îndeosebi asupra tipului de țăran ardelean, deoarece la crearea lui autorii și actorii par a întîmpina cele mai serioase dificultăți. Graiurile muntenești și moldovenești, fiind mai răspîndite și fiind cunoscute chiar de vorbitori ai limbii literare, servesc mai ușor necesitățile scenei. Avem actori care nu vorbesc altfel decît cu o nuanță moldovenească și, deci, pot crea eroi moldoveni autentici. Majoritatea pieselor inspirate din realitățile satului muntean și oltean sînt izbutite din punctul de vedere al limbii. În rîndul lor, am putea cita și *Oameni de azi* de Lucia

Scanned with OKEN Scanner

Demetrius. Aceeaşi scriitoare care plăsmuise un limbaj ardelenesc artificial se dovedeşte a fi bună cunoscătoare a vorbirii din sudul ţării.

Prezentînd o circulaţie redusă faţă de alte graiuri româneşti şi deosebiri importante faţă de limba literară, graiurile din Transilvania îi derutează adesea pe oamenii de teatru. Ei sînt tentaţi să vadă în ţăranul ardelean un vorbitor plin de incorectitudini şi ar vrea să-l aducă în faţa publicului cu întreg bagajul său de particularităţi stridente. Este o greşeală care se soldează cu înstrăinarea eroului, cu îndepărtarea lui de înţelegerea şi de sensibilitatea spectatorului.

Ţăranul ardelean, ca şi oricare alt ţăran român, poate rămîne pe scenă perfect autentic vorbind o limbă populară cu *anumite* caracteristici regionale, mai cunoscute, mai sugestive. Sarcina de căpetenie revine aici dramaturgului, care prin folosirea adecvată a lexicului local poate crea atmosfera necesară şi poate obţine — dacă subiectul o cere — efecte comice. În ce priveşte pronunţarea, nu recomandăm interpreţilor să adauge la varianta populară decît rostirea dură a lui *s, z, ţ (sară, zîc, ţ-am dat)* şi, eventual, forma regională a auxiliarului „a fi" (*o fost, s-or dus* etc.). Nici palatalizarea labialelor, nici a dentalelor, nici vocalele *o̧, ȩ* corespunzătoare diftongilor *o̧a, ȩa*, şi nici alte multe particularităţi ardeleneşti nu au ce căuta pe scenă. Din Banat şi pînă în Maramureş există o diversitate de graiuri care nu poate şi nu trebuie să fie ilustrată în pronunţarea scenică. Ar însemna ori să pretindem actorilor de a învăţa un grai pentru un rol, ori să ne mulţumim cu articulări forţate, defectuoase.

Fonetismele graiurilor din sudul şi din estul ţării au o mai largă utilizare artistică, dar şi lor li se aplică procesul selectării. Un erou moldovean, pe lîngă cele două particularităţi recomandate pentru graiul ardelean, mai poate prezenta rostirea dură a lui *ş, j (jălind, rușîni, urş, vitej)*, închiderea lui *e* neaccentuat *(bini, videm)* şi a lui *ă* final *(apî, dacî, sorî)*, trecerea lui *a* la *e* după iod *(bă^{i}et, tămî^{ii}et)*, deschiderea lui *ă* protonic *(adivarat, barbat)* şi chiar *ş, j'*

pentru *ĕ*, *ĭ* (*ș̆ini* „cine", *j̆e̯ànî* „geană"). Nu va palataliza însă labialele, nu va elimina iodul de după labiale, nu va rosti *ĭ* pentru *j* etc. Un frumos exemplu de realizare a eroului moldovean pe scenă l-a dat unul din vechii interpreți ai lui Tache din *Tache, Ianke și Cadîr*. Păstrînd limitele stabilite mai sus, el a știut să susțină formele regionale pe o bază populară, așa încît nici un moment spectatorul nu se putea îndoi de autenticitatea personajului.

Din graiul muntenesc și oltenesc pot fi preluate în varianta regională a rostirii artistice forme care indică palatalizarea lui *ș*, *j* (*aș̆e̯à*, *aj̈ùnge*, *grije*, *mătușe*) și a lui *r* (*er̆e̯à*, *er̆e̯àm*, *țigare*), pronunțarea dură a lui *d* și *p* (*dă*, *dăparte*, *d-aia*, *dîn*, *pă*, *p-asta*, *p-ormă*), accentuarea specifică a verbelor de conjugarea a III-a (*bătém*, *credéți-mă*, *spunéți-mi*) și forme rezultate prin sincopare (*încoa* „încoace", *j̈ùma* „jumătate", *ș̆e̯àptespče* „șaptesprezece" etc.).

Pot fi admise deci pe scenă trei nuanțe de rostire regională: una reprezentînd vestul (Transilvania), alta regiunea de est (Moldova), iar a treia, partea de sud a țării (Muntenia). Aceste nuanțe, alcătuind un fel de chintesență a graiurilor românești, sînt în măsură să imprime culoare locală unui erou, unui grup de personaje sau unei piese întregi. Orice încercare de a depăși limita acestor nuanțe, de a adopta „rarități" de rostire de dragul unor efecte ieftine, constituie un abuz. Să nu uităm că pronunțarea eroului regional se realizează după un text în care dramaturgul a avut și el de grijă să utilizeze cuvinte, sensuri, construcții morfologice și sintactice sugestive. De asemenea nu trebuie să omitem faptul că articularea regională a sunetelor e însoțită și de anumite elemente prozodice care redau nota locală: un oltean sau un muntean va avea un tempo rapid de vorbire, pauze scurte și o intonație foarte variată, pe cînd ardeleanul sau moldoveanul va vorbi mai lent, cu pauze lungi și ceva mai monoton.

Avem actori care cunosc perfect una din nuanțele regionale. Ei pot fi deci utilizați cu succes în roluri care necesită nuanța res-

pectivă. Dar, în modul schematic descris mai sus, oricare grai poate fi învățat și corect întrebuințat pe scenă de oricare actor. Important este să li se rezerve particularităților regionale locul cuvenit; să nu se admită pătrunderea lor în graiul unui erou popular, care nu are nevoie de localizare, și să se evite cu orice preț introducerea lor în pronunțarea generală. Pe de altă parte, nuanța regională, o dată adoptată în scopuri artistice, necesită consecvență din partea interpretului. Unul și același vorbitor nu poate folosi, la întîmplare, o dată forma locală, altă dată pe cea literară. Baza formelor regionale trebuie să o constituie rostirea populară, care la rîndul ei se sprijină pe varianta familiară a pronunțării generale. În nici un caz nu se pot amesteca formele de grai cu cele ale variantei pretențioase. Dacă eroul popular devine neverosimil rostind *calul*, *dealul*, *frați'h' de cruce*, *nu se poate* etc., cu atît mai greu sînt de imaginat asemenea forme în gura personajului regional.

Nuanța muntenească de rostire, cea mai cunoscută de public și mai frecventă pe scenă, corespunde și tipului de erou „de mahala" și se aplică, totodată, unor eroi ai pieselor traduse din limbi străine. În ambele cazuri trebuie respectate exigențele eroului regional. Am arătat mai sus că personajele *Nopții furtunoase* nu sînt autentice atîta vreme cît nu brodează formele autorului pe un fond de rostire muntenească [221]. Același lucru se poate spune și despre *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, piesă în care interpreții apar de obicei cu o pronunțare prea stilizată, prea pretențioasă. Ba uneori, în plin mediu de mahala se strecoară fonetisme de nuanță moldovenească[222], ceea ce contrazice un elementar simț al realității.

În traducerea piesei *Doctorul fără voie* de Molière, eroii Lucas și Jaqueline sînt localizați — și nu fără temei — prin forme regionale muntenești. Dar interpreții pe care i-am auzit noi nu erau de loc consecvenți. Primul prezenta și unele trăsături moldovenești

[221] Cf. p. 44.

[222] Este chiar cazul cizmarului din *Domnișoara Nastasia*, în una din interpretările radiodifuzate.

(șî, să-mi lasaț muierea), iar a doua, alături de *dă, domșoara, dõ doftor* etc., folosea forme literare *(destul, pe)* și pretenționase *(să se-mpotrivească)*. În aceeași piesă, personajul Thibaud aduce o rostire în care se întîlnesc formele din sud *(picerele)* cu cele din nord *(cum îz vrea să-i zîceț)*. Oricît ar fi ei de „străini" pentru spectatorul român, eroii regionali ai pieselor traduse trebuie să-și aibă o linie a lor, să nu cumuleze nuanțe de rostire din diferite regiuni românești.

Pentru a lichida abuzurile și inexactitățile în vorbirea eroului regional, pentru a reda tipul acestui erou în adevărata sa lumină, se cere atenție și grijă atît din partea actorilor, cît și din partea autorilor sau a traducătorilor. Tuturor oamenilor de teatru li se impune mai mult tact în dozarea regionalismelor și o mai temeinică documentare asupra materialului viu al graiurilor teritoriale.

3. VARIANTA ARHAICĂ

Avînd o frecvență relativ redusă pe scena românească, varianta arhaică apare în scopul de a fixa eroii și acțiunea într-o anumită perioadă din trecut. Este folosită de obicei în piese autohtone cu subiect istoric sau în lucrări dramatice mai vechi [223]. Foarte rar apare în vorbirea unui singur erou, pentru a-l distinge de alții.

Majoritatea trăsăturilor caracteristice acestei variante sînt indicate de autori. C. Bălăcescu, C. Faca, C. Caragiali ș. a. au scris în limba care, pe vremea lor, era considerată „literară" și care, pentru vorbitorii de azi, este depășită. B. Ștefănescu-Delavrancea, Al. Davila, Camil Petrescu, M. Ștefănescu, D. Tărchilă ș. a. recurg în mod voit la forme, cuvinte și construcții ale limbii vechi. Prin urmare, cu sau fără intenție, dramaturgul îndrumează pronunțarea actorului. Dar, ca și în cazul celorlalte variante ale rostirii artistice, interpretul nu are voie să fie un executor pasiv, un rob

[223] Teatrul românesc fiind el însuși tînăr, e firesc să nu avem prea mulți autori vechi și, deci, să nu utilizăm frecvent varianta arhaică.

Scanned with OKEN Scanner

al literei scrise. Bazat pe cunoştinţe lingvistice şi pe simţul său artistic, el poate decide singur care fonetisme ale textului trebuie păstrate, care sînt de prisos şi ce s-ar mai cere pentru completarea coloritului epocii.

În privinţa realizării variantei arhaice pe scenă, observăm două tendinţe justificate :

a) În piesele a căror acţiune se desfăşoară într-un trecut relativ apropiat [224], noţiunea „arhaic" devine aproape similară cu aceea de „regional". Pe drept cuvînt, interpreţii ieşeni ai pieselor *Chiriţa în provincie* de V. Alecsandri şi *Căruţa cu paiaţe* de M. Ştefănescu au adoptat nuanţa regională moldovenească, la care au mai adăugat, sporadic, palatalizarea labialelor (*o căpkiet*, „a căpiat", *copkil* „copil", *sî nu kiy* „să nu fii", *ńiṣcî* „mişcă", *j'isu* „visul"), rostirea lui *j* ca *ğ* înainte de *o*, *u* (*ğ^{ö}òc*, *ğ^{ü}ùcăm*), precum şi forme ca *răpidi* „repede", *tăt* „tot", *vrau* „vreau" etc. Regionalismul exagerat în vorbirea unor eroi intelectuali de oarecare pretenţii îi leagă pe aceştia nu numai de o arie geografică, ci şi de un nivel cultural mai înapoiat, de un stadiu lingvistic în care diferenţele de la regiune la regiune erau mult mai accentuate.

Rolul de fixare a personajelor în epocă îl au şi fonetismele muntenești în piese ca *Barbul Văcărescul vînzătorul ţării* de I. Golescu, *Franţuzitele* de C. Faca ş. a. Iar dacă I. L. Caragiale a notat graiul lui Marius Chicoş Rostoganu aproape într-o transcriere fonetică [225], nu a făcut-o atît pentru a sublinia originea lui ardeleană, cît pentru a-l îndepărta în timp de vorbitorii actuali şi a-i imprima caracterul de pedagog demodat.

b) Cînd acţiunea se petrece în trecutul îndepărtat, rostirea devine condiţionat neveridică, adică se realizează după normele

---

[224] Aproximativ de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea încoace.

[225] Transcriere cam greoaie şi aproape inutilă pentru un actor care nu cunoaşte palatalizarea dentalelor.

ortoepice actuale, de obicei în varianta severă a pronunțării generale. Vlaicu al lui Davila, Ștefan, Anca, Rareș și alți eroi ai lui Delavrancea apar pe scenă cu o pronunțare unitară, literară. Inversiunile topice, formele și construcțiile gramaticale ale textului sînt cele care evocă atmosfera vremilor trecute. Fonetismele învechite (și totodată populare) sînt foarte rar utilizate, atît de autori cît și de actori, iar regionalismele sînt evitate chiar și atunci cînd dramaturgul le-a notat. De pildă, Delavrancea greșește atribuind unor vechi personaje de origine moldoveană forme ca *d-a lungul*, *dăparte*, *d-o parte*, *d-un stînjen*, *p-ai craiului*, *p-ăl stîng*, *p-o soră*, *ștejarul* etc. Interpreții noștri știu să corecteze această eroare a textului și să păstreze în schimb verbele iotacizate *(auz*, *crez*, *pui*, *să rămîie*, *simț*, *să spuie*, *să vie)*, a căror arie de răspîndire era, în trecut, mai mare. La fel se întîmplă cu personajele lui Davila, deși ele sînt localizate în Muntenia și, deci, fonetismele respective ar avea o oarecare justificare.

Spre a ilustra raritatea fonetismelor vechi și posibilitățile lor expresive, vom da ca exemplu piesa *O bună educație* de C. Bălăcescu, din care s-a transmis un fragment în adaptare radiofonică. Lucrarea are mai ales scopul de a satiriza tendința de franțuzire a limbii. Atenția tuturor interpreților s-a îndreptat înspre stîlcirea cît mai „autentică" a neologismelor, pe care le accentuau în mod deosebit. Unul din interpreți însă, trecînd cu eleganță peste cîteva neologisme deformate, ca și cînd i-ar fi fost familiare, a conchis răspicat : *Aideți să ne rădicăm* ! Reliefarea formei vechi *rădicăm* (pentru „ridicăm") a adus cu sine o valoroasă notă completivă ; a dat ascultătorului indicația precisă că tot ce se petrece, tot ce se discută aparține unei lumi perimate. Cu atît mai comic a apărut atunci contrastul dintre fondul demodat al eroilor și formele noi, ce și le-au aplicat superficial, ca pe o etichetă.

Parfumul arhaic, rezultat din particularități morfologice și sintactice, se face adesea simțit și în vorbirea unor eroi ca Horațiu, Ovidiu (din piese autohtone), Prometeu, Oedip, Lear, Hamlet (din traduceri). Versul clasic, prin natura lui, e înclinat să adopte forme

Scanned with OKEN Scanner

și construcții învechite. Poate din pricina aceasta actorii confundă uneori ceea ce este arhaic sau arhaizant cu ceea ce este sever, pretențios. Forme feminine de genitiv-dativ în *-ei* (pronunțat *ey*) în loc de *-ii (crăimei, iubirei, marei, strălucirei, virtutei, zăpadei)* sau în *-ii* (rostit ca *i* simplu, silabic) în loc de *-ei (conștiinții, ființii, viii)*, neologisme cu *j* în loc de *ğ (cortej, sacrilej)* sau cu *ğ* în loc de *j (personagiu, peisagiu)* sînt potrivite numai pentru varianta arhaică a aspectului definitoriu și nu au dreptul să pătrundă în pronunțarea scenică generală. Cît despre forme de tipul *aice, nemerit, nemică, nice, pre, preste, primblat, rădică, sumeț* etc., se cer utilizate cu multă prudență chiar și în varianta arhaică, întrucît rezonanța lor „biblică", dacă nu e adaptată la necesitățile contextului, poate crea ușor ridicolul.

Un loc aparte în cadrul variantei arhaice îl ocupă neologismele. Acestea apar de obicei în text într-o formă regională sau ieșită din uz, pe care actorii o respectă, deși nu e întotdeauna necesară. De pildă, în piesa *Ovidiu* de V. Alecsandri, formele *cafenè* „cafenea" și *pleba* „plebea" pot fi înlocuite prin corespondentele lor literare, fără vreun pericol pentru autenticitatea atmosferei. În schimb, forme ca *corumpător* „corupător", *majestate* „maiestate", *vergină* „virgină" etc. posedă o oarecare forță sugestivă și trebuie păstrate. Expresive sînt și neologismele care prezintă un *ț (+ e, i)* în loc de *č*: *prințipuri, soțietate, țivil* etc. și care apar la unele din personajele lui Caragiale, spre a le îndepărta în timp și a le diferenția de alte personaje. Semnalăm aici faptul că V. Alecsandri a notat adesea sunetul *ț* prin litera *ç*, ceea ce poate să inducă în eroare pe actorii noștri. Pornind de la această grafie probabil, un celebru interpret al Chiriței pronunță *ofișeriu*, formă sub care trebuie să bănuim un literar *oficeriu*. În realitate, cuvîntul scris de autor *ofiçeriu* (articulat) trebuie rostit *ofițeriu* sau chiar *ofițăriu*.

Natura și limita trăsăturilor variantei arhaice depinde de linia rolului și de linia întregului spectacol. O piesă tragică sau un erou pretențios va sublinia și va doza altfel mijloacele de redare a colo-ritului epocii decît o comedie sau un erou comic. Dar, indiferent

de caracterul textului, actorii au nevoie de acel minim al cunoștințelor asupra limbii vechi care să-i scutească de abuzuri, de greșeli și mai ales de ridicolul unei vorbiri pseudo-arhaice, care reproduce pur și simplu grafia textului.

4. VARIANTA NEOLOGISTICĂ ȘI HIPERCORECTĂ

Denumim astfel varianta de rostire care scoate intenționat în evidență (adesea într-o formă incorectă) neologismele, numele proprii și cuvintele străine, în scopul de a sugera prețiozitatea, snobismul, caracterul cosmopolit ori demodat, sau pur și simplu lipsa de cultură a personajului.

De obicei varianta neologistică nu are o existență independentă, ci apare (mai ales în comedii) asociată cu o altă variantă a pronunțării definitorii. Am arătat mai sus că varianta arhaică impune un anumit aspect împrumuturilor noi din limbi străine. În operele lui Faca, Alecsandri, Caragiale ș. a. varianta regională se combină cu neologisme pretențioase sau corupte, cu forme franceze adaptate la baza de articulare românească sau chiar la sistemul graiului local. Sînt cît se poate de firești în vorbirea Elencăi, a Chiriței sau a Ziței rostiri ca *alevºå* „au revoir", *boŋsar* „bon soir", *Yuniʷon* „Union", *musyu* „monsieur", *Șarlă* „Charles", *amur saŋ_fen* „amour sans fin", *Ќe pretánde vuz_aŋcor* „que prétendez vous encore", *vule_vu aŋcoră bºåră ünă sigaretă* „voulez-vous encore boire une cigarette" [226], iar forme de tipul *arj'int* „argint", *foŋcțiye* „funcție" *mă-mportă* „mă importă" [227], *managram* „monogram", *manijăriye* „menajerie", *santifacțiye* „satisfacție", *țîgară* „țigară" etc., care ar compromite un erou cu rostire neutră, nu fac decît să întregească imaginea personajelor vechi sau regionale din comediile noastre autohtone.

---

[226] Ultima frază, aparținînd Chiriței, reprezintă totodată un calc după construcția românească.

[227] Cu sensul de „mă privește, mă interesează".

Varianta neologistică creează întotdeauna ridicolul. Dar, prin ridicol, personajul poate să devină simpatic sau antipatic. Apropierea sau îndepărtarea de sufletul spectatorului depinde de caracterul și de dozajul formelor incorecte. Distingem, sub acest raport, următoarele categorii de eroi :

a) Eroul (popular sau regional) care vine întîmplător în contact cu neologisme sau cu cuvinte ale unei limbi străine. Efortul său sincer de a-și însuși noțiuni și termeni noi se soldează cu sporadice erori naive. Acestea stabilesc între scenă și sală o atmosferă familiară și hazlie, fără a influența nefavorabil opinia spectatorului. De pildă, Vasile Căbulea rămîne în ochii publicului un erou pozitiv și simpatic, chiar dacă pronunță *Forțan* în loc de „Forțian", *sodonim* pentru „pseudonim", *teyatru* pentru „teatru" ; țăranul Thibaud din *Doctorul fără voie* apare demn de compasiune prin lupta sa cu acea complicată terminologie medicală (*glistire*, *sincoape* etc.), iar episodicul scripcar din *Marele fluviu își adună apele* este și autentic și simpatic cînd stîlcește — de voie, de nevoie — cîteva cuvinte germane (*nóχă^imal* „noch einmal", *χa víderzen* „auf Wiedersehen").

b) Eroul parvenit sau dornic de parvenire, avînd o cultură superficială și pretenții exagerate, este cel mai specific pentru varianta neologistică. Îl găsim întruchipat în nenumărați Chiriaci și Pristanda, în Zițe și Chirițe ale literaturii dramatice din țară și de peste hotare. Spre deosebire de tipul precedent, eroul din această categorie abuzează de neologism și de limbi străine pentru „a face impresie". Contrastul dintre pretențiile și posibilitățile sale intelectuale, reflectat într-un șir de erori lingvistice, îl obligă pe spectator să rîdă cu mai puțină îngăduință, să adopte o poziție critică, aproape ostilă. Urmărind conversația „prețioaselor ridicole" sau a lui Rică Venturiano, franțuzeasca de nerecunoscut a pretinselor „figuri de salon" etc., spectatorul desprinde concluzii asupra trăsăturilor individuale ale personajului, trăsături care nu pot fi atribuite împrejurărilor obiective.

c) Intelectualul rafinat dar snob, cosmopolit, grandoman sau îngîmfat, avînd o pronunțare generală mai mult sau mai puțin severă, poate folosi cîteva nuanțe subtile ale variantei neologistice spre a-și sublinia personalitatea. El nu vorbește incorect o limbă străină, nu întîmpină dificultăți în rostirea neologismelor, dar adoptă particularități nespecifice limbii române, cum ar fi un *r* uvular, nazalizarea vocalelor dinaintea consoanelor nazale [228] *(briliyãte, cõsider, elegãt, galãt)*, forme apropiate de etimon sau identice cu acesta *(coaför, colié* „colier", *frizör, prömieră, reveˈón, șoför)*, o intonație a frazei copiată după o limbă străină etc. Au dreptul la astfel de licențe personaje de tipul translatoarei din *Baia* de Maiakovski, al colonelului din *Citadela sfărîmată* de H. Lovinescu ș. a.

Între diversele categorii de eroi caracterizați prin varianta neologistică nu există întotdeauna o limită categorică. Diferența dintre primul și al doilea tip constă mai mult în numărul și frecvența abaterilor decît în natura lor, iar tipul al doilea poate prezenta uneori și particularitățile fonetice ale celui de-al treilea. Toți deopotrivă scot în relief, printr-o accentuare specială, neologismele și cuvintele străine, dar în timp ce primul realizează pe această cale o nouă legătură cu publicul, ceilalți doi se distanțează, își dezvăluie mai profund esența negativă.

Posibilitatea de a crea tipuri pe baza cuvintelor noi și străine a fost, și va fi încă multă vreme, exploatată de către dramaturgi și actori. Contribuția interpretului la perfecționarea acestui mijloc de caracterizare poate fi adesea substanțială. Pornind de la analiza psihologică a personajului, actorul poate să-și dea seama dacă neologismele au sau nu o semnificație deosebită în text și ce scop anume urmăresc. În funcție de rol, el se poate mărgini la indicațiile autorului (mai ales în cazul primei categorii), le poate amplifica întrucîtva (de obicei la eroi din categoria a doua) sau poate adopta nuanțe de rostire care nu au fost notate de autor (la categoria a treia). Este necesară însă multă prudență, căci o inițiativă neîntemeiată dena-

[228] E firesc ca acest fenomen să apară mai ales în împrumuturi franceze.

turează sensul creației. A încărca vorbirea unui personaj din prima categorie cu neologisme greșit articulate, înseamnă a-l axa pe linia unui comic ieftin de limbaj. De asemenea rostirea greșită a cuvintelor noi și străine de către un personaj din categoria a treia înseamnă abuz și vulgarizare. Orice trăsătură a variantei neologistice introdusă inconștient în pronunțarea neutră determină o injustă calificare a eroului, crearea în jurul lui a atmosferei ridicole.

Foarte adesea — și nu fără temei — varianta neologistică se combină cu varianta hipercorectă, adică cu o pronunțare prețioasă, căutată, a tuturor cuvintelor, indiferent de originea și de vechimea lor. Îndeosebi la personaje din categoria a treia și a doua întîlnim (și, de data aceasta, acceptăm) forme ca *dupe* pentru „după", *sunt* pentru „sînt", *myeu* pentru „meu"; apoi un *n* invariabil (*însă, lîngă, manșetă, sînge* etc.), un *s* în loc de *z (desmorțit, glesnă, răsbat)*, menținerea unor grupuri consonantice care în mod normal se simplifică *(altceva, cinčzeci, totdeauna)* și, în genere, tot ceea ce a devenit prea emfatic și s-a compromis în pronunțarea pretențioasă, tot ceea ce a început să fie simțit de public ca „exagerare scenică". În funcție de linia generală a rolului, aceste particularități pot să abunde (îngroșînd personajul) sau să apară ici și colo (sugerînd o vagă tendință).

5. VARIANTA NEAUTOHTONĂ

Atît piesele românești cît și cele traduse prezintă uneori personaje de naționalități diferite. Relevarea deosebirii dintre ele nu este întotdeauna necesară. Caracterul condiționat neveridic al vorbirii neutre permite unui englez să discute cu un francez într-o limbă românească unitară sau aduce un personaj fictiv în situația de a vorbi corect oricare limbă. Se întîmplă însă ca personajul de origine străină să solicite o degajare față de grup, o subliniere a specificului național, și atunci interpretul adoptă varianta neautohtonă [229] a rostirii definitorii.

[229] Pe planul restrîns al scenei noastre, ar trebui s-o numim *varianta neromânească*.

Varianta neautohtonă are un caracter foarte complex şi elastic. Este alcătuită dintr-un număr mare de particularităţi reunite în mici grupuri corespunzătoare diverselor limbi străine. În funcţie de originea sa, eroul preia un ansamblu sau altul de particularităţi şi îl exploatează într-o măsură mai mare sau mai mică, după felul cum se presupune că şi-a însuşit (bine sau rău) limba grupului social în care se situează la un moment dat. De la strecurarea unor nuanţe abia perceptibile se poate ajunge pînă la transformarea integrală a aspectului rostirii.

Ca şi în cazul celorlalte variante ale pronunţării artistice, numărul, frecvenţa şi gravitatea abaterilor sînt hotărîtoare pentru distanţa dintre erou şi public. Vorbirea care solicită spectatorului o necontenită „traducere" este obositoare, şi eroul — chiar pozitiv fiind — devine greoi, plicticos.

Este evident că specificul variantei neautohtone (sau neromâneşti) nu permite fixarea de reguli valabile pentru oricare personaj de origine străină. Se pot desprinde totuşi anumite trăsături comune, mai generale :

a) Aproape toţi străinii întîmpină greutăţi în realizarea diezatelor finale, pe care tind să le treacă în categoria naturalelor : *Bucureşt*^{h} „Bucureşti", *cunoşt*^{h} „cunoşti", *fraţ*^{h} „fraţi", *timpur*^{h} „timpuri".

b) Dificilă pentru străini este şi rostirea diftongilor dependenţi de consoană, care devin fie vocale în hiat *(ce-ară, te-amă, to-ată*, în loc de *č*^{e}*ară, t*^{e}*ămă, t*^{o}*ată)*, fie vocale simple, implicînd o modificare a timbrului consoanei precedente *(čară, sară, ţoţă)*. Primul tip de pronunţare, apărut sub influenţa grafiei, e specific străinilor intelectuali.

c) Vocalele *ă* şi *î*, mai ales sub accent, sînt înlocuite de obicei prin altele, aflate în imediată vecinătate *(a, e, o*, respectiv *i, u)* : *arunca* „aruncă", *batrin* sau *botrin* „bătrîn", *ke* „că", *kind* „cînd", *muna* „mînă", *spolat* „spălat", *ved*^{h} „văd".

d) Sporadic, accentul cuvintelor îşi schimbă locul : *ardém* „ardem", *cádem* „cădem", *sigúr* „sigur".

e) La erorile fonetice se adaugă cele de ordin gramatical, cum ar fi confuzia între masculin și feminin (*cutior* „cutioară", *domnișor* „domnișoară", *turca* „turcul") sau între singular și plural *(un boi)*, între persoanele verbelor (*eu fač*$^{h'}$ „eu fac", *am se știye* „am să știu", *yel viy*$^{h'}$ „el vine") etc.

Dar pentru a distinge un maghiar de un francez, un englez de un evreu etc., spectatorul are nevoie de indicații mai precise, de amănunte care să înlesnească recunoașterea limbii materne a eroului.

a) Francezul (de exemplu dr. Caius din *Nevestele vesele din Windsor* sau Charles din *Chiriția în provincie*) va graseia în mod obligatoriu, după obiceiul francez. Va manifesta tendința de a articula numai ultima parte a africatelor (*jelozíe* „gelozie", *mulsumesc*^{h} „mulțumesc", *prinsesa* „prințesă"), și de a păstra pe *ö* și *ü* etimologic în cuvinte de origine franceză (*comün*^{h} „comun", *frizör*^{h} „frizer", *șoför*^{h} „șofer", *ültim*^{h} „ultim", *ünitar*^{h} „unitar").

b) Germanul (de exemplu Fräulein din *Gaițele*) va asurzi oclusivele sonore (*atefarat*^{h} „adevărat", *imfeț*^{h} „învăț", *ințelec*^{h} „înțeleg", *píne* „bine", *tekisat*^{h} „deghizat"), va articula dur africatele palatale *č*, *ǧ* (*ča* „cea", *fač*^{h} „faci", *tulčață* „dulceață", *leǧa* „legea") și va separa frecvent elementele frazei prin „coup de glotte", ceea ce va imprima vorbirii sale un ritm sacadat.

c) Englezul sau americanul (de exemplu Mr. Brown din *Baia*) poate utiliza particularitățile vorbitorului german, dar în plus va prezenta un *r* specific englezesc, va manifesta tendința de a transforma pe *î* interior în *ă* (*cănd*v*á* „cîndva", *căt*^{h} „cît", *curănd*^{h} „curînd") și de a marca, printr-o neobișnuită diferență de lungime, vocalele accentuate și neaccentuate.

d) Evreul (de exemplu Ianke din *Tache, Ianke și Cadîr*, Meyer Beyer din *Anii negri*) articulează, în general, corect vocalele *ă* și *î*, dar uneori le substituie una alteia (*but*^{e}*ăzî* „botează", *că*^{i}*ne* „cîine").

Sub influența unui *u* sau ω următor, transformă cu regularitate pe *ă* (rar și pe *e*) în *o* (*yoω*$^{h°}$ „eu", *roω*$^{h°}$ „rău", *sopun* „săpun", *toω*$^{h°}$ „tău") și pe *a* în *ǫ* (*cǫut*^{h} „caut", *dǫω*$^{h°}$ „dau", *lǫud*^{h} „laud", *ǫur*^{h} „aur"). Fenomenul cel mai caracteristic pentru vorbitorul evreu este închiderea vocalelor neaccentuate și deschiderea celor accentuate [230] (*cumunitáțe* „comunitate", *sî dǫ́rm* „să dorm", *dubitǫ́c*^{h} „dobitoc", *Yunél* „Ionel", *pęzęvé́ŋk*^{ū}*ùle* „pezevenchiule", *puftésc*^{h} „poftesc", *uvréy*$^{h'}$ „ovrei", *vintilatǫ́r*^{h} „ventilator", *vurbésc*^{h} „vorbesc"). Diferența de apertură creează și impresia unei deosebiri de lungime de la o vocală la alta și dă vorbirii un ritm săltăreț.

e) Maghiarul lungește de obicei durata vocalei *é* (*vēde*, *pēntru ca*), închide partea finală a lui *o* accentuat (*só*^{u}*ră*, *to*^{u}*t*^{h}) și accentuează cuvintele pe prima silabă (*défensiv*, *pácat* „păcat", *vínovat*).

f) Rusul, spre deosebire de restul personajelor de origine străină, rostește corect consoanele diezate, diftongii [231] și vocalele *ă*, *î*. În schimb, adaugă un sprijin inițial vocalelor *e* și *o* (*munčit*^{u}*or*^{h}, ^{ω}*om*, *t*^{i}*emă*, *urǧ*^{i}*ent*^{h}), închide ușor pe *e*, *ă* în poziție finală și, în locul unui *l* natural, articulează fie un *l'* (palatalizat), fie un *ł* (velarizat), după cum vocala următoare este sau nu palatală (*col'ină*, *l'*^{i}*ágă*, dar *łasă*, *łuntre*).

Ne-am limitat aici la descrierea cîtorva tipuri de eroi care apar mai frecvent pe scena românească. În funcție de necesități, actorul va crea însă noi tipuri de străini, urmărind permanent transpunerea trăsăturilor celor mai generale și mai specifice limbii străine respective, în limba română.

Licențele indicate de noi în lista de mai sus reprezintă un maximum, care nu e obligatoriu în toate cazurile. Reunind toate greșelile mai generale cu toate cele strict personale, eroul va vorbi foarte prost românește și se va detașa net de grupul social încon-

[230] Dacă acestea nu au, prin natura lor, un timbru închis sau, respectiv, deschis.

[231] Al căror element asilabic este însă mai închis decît cel consacrat în rostirea scenică generală.

jurător. Această izolare este perfect justificată pentru anumite roluri. De pildă, Fräulein din *Gaițele* de Al. Kiriţescu constituie o lume aparte faţă de restul personajelor. Născută şi educată într-un mediu diferit, cu principii de viaţă rigide, ea s-a văzut constrînsă să accepte o convieţuire neplăcută în schimbul asigurării existenţei. Nimic nu o leagă însă de membrii familiei Duduleanu. Nu a putut şi nu a încercat să se apropie de ei sau de alte fiinţe din jur. A rămas o străină rece, dură, o dezrădăcinată, care contrastează prin atitudine, prin gesturi, prin gînduri şi prin vorbe cu toate celelalte personaje. Pe lîngă fraze întregi în limba germană, pe lîngă greşeli de acord gramatical, ea apare cu toate particularităţile specifice eroului de tipul său, ceea ce îi subliniază caracterul dîrz, imuabil.

Există însă şi roluri al căror conţinut nu cere izolarea personajului prin rostire, ci doar o vagă aluzie la proveniența sa. Se ştie, de exemplu, că Clara din *Doctor în filozofie* de Al. Nuşici a învăţat bine limba soţului ei şi că doreşte în mod sincer să se încadreze total în noua sa familie. Este normal deci să nu prezinte erori grave de rostire. În interpretarea românească, eroina apare numai cu naturalizarea diezatelor finale şi cu o abia simţită afonizare a oclusivelor sonore.

Fiecare rol de străin impune un studiu atent al licenţelor posibile, alegerea şi dozarea acestora potrivit caracterului personajului şi potrivit poziţiei sale faţă de societatea în care se află. Dar în reliefarea oricărui tip de străin, instrumentul absolut indispensabil este intonaţia. Ea constituie cel mai sigur (şi adesea unicul) indiciu al naţionalităţii eroului. În lipsa intonaţiei corespunzătoare, licenţele fonetice şi gramaticale — oricît de bine alese şi organizate — par artificiale, iar eroul pierde din autenticitate.

Înzestrat cu multă sensibilitate pentru nuanţele melodice şi cu o intuiţie mai ascuţită decît alţi vorbitori, actorul e capabil să prindă melodia specifică unei limbi străine oarecare şi să o transpună pe planul vorbirii româneşti. Realizarea acestui valoros element sugestiv presupune, desigur, o muncă migăloasă şi îndelungată de analize şi comparaţii. Pentru reducerea efortului şi a tim-

pului de muncă este recomandabil [232] să se distribuie în așa fel rolurile de străini încît interpretul să cunoască limba eroului său, să fie cît de cît familiarizat cu ea.

Cunoașterea limbii materne a personajului îl scutește pe actorul interpret și de un foarte mare pericol: acela de a deveni neverosimil și ridicol în momentul cînd eroul trebuie să-și vorbească propria sa limbă. Căci dacă se mai pot trece cu vederea unele erori de transpunere a rostirii străine în limba română, în schimb este inadmisibil ca străinul să vorbească defectuos în limba lui maternă. În general, pe scena românească se acordă atenția cuvenită acestui amănunt. Printre puținele excepții se numără Charles din *Chirița în provincie*, care, în interpretarea actorilor ieșeni, n-a izbutit să fie un francez veritabil, întrucît articula pe *r* velar în mod forțat, sonoriza consoanele surde dinaintea sonorelor, după obiceiul românesc (*el m-agaz_dö plüz am plü* „elle m'agasse de plus en plus"), rostea vocalele nazale franceze cu indicele de nazalizare corespunzător limbii române (*jolí láŋg* [233] „jolie langue", *laŋsé* „lansée', *on irét an_aŋfer* „on irait en enfer") și „consoana + ω" ca pe o bemolată românească (*vºålá* „voilà"). Astfel de neglijențe trebuie evitate cu grijă, deoarece compromit pe nedrept personajul.

De multe ori eroul de origine străină este, în același timp, un erou regional. Face parte adică dintr-o minoritate națională și, în loc de o limbă românească literară, a învățat graiul de pe teritoriu unde s-a născut și a trăit. În vorbirea lui se împletesc deci trăsăturile regionale cu cele neromânești, fapt care îi poate imprima un aer greoi, obositor și vulgar, dacă dramaturgul și actorul încarcă excesiv bagajul elementelor individuale. De pildă, eroi ardeleni de origine maghiară, ca cei din *Cetatea de foc* de M. Davidoglu sau din *Furtuni de primăvară* de N. Tăutu, au contururi bizare, îngroșate de mulțimea particularităților pe care le-o atribuie dramaturgul, pe de o parte, și interpretul pe de altă parte. În schimb, îmbinarea

---

[232] Și bănuim că în teatrul nostru se ține seamă, pe cît posibil, de acest deziderat.

[233] Pronunțat ca un german *lang* „lung".

bine calculată a celor două feluri de licenţe poate contura admirabil profilul unor personaje. Ianke din *Tache, Ianke şi Cadîr*, alături de particularităţile evreieşti, prezintă fonetisme de grai moldovean şi totuşi, în interpretarea de neuitat a lui Jules Cazaban, îşi păstrează vioiciunea, prospeţimea şi profunda umanitate, care îl apropie sufleteşte de fiecare spectator. Este, din nou, o chestiune de dozaj şi de simţ al limbii, indispensabil oricărei variante a aspectului definitoriu de rostire.

6. VARIANTA DEFECTELOR DE VORBIRE

Pentru a răspunde cît mai exact principiului veridicităţii, interpreţii unor eroi (de obicei comici) sînt obligaţi să simuleze defecte — mai mult sau mai puţin grave — de vorbire. Defectele pot fi rezultatul unei cauze momentane: enervare, emoţie, beţie, nevralgie dentară, guturai etc. De exemplu, cetăţeanul turmentat din *Scrisoarea pierdută* şovăie la articularea consoanelor explozive, caută sprijin în siflante şi şuierătoare, a căror durată o lungeşte, sincopează silabe întregi (chiar şi accentuate) pentru a scurta cuvintele: *căpşála* „căptuşeala", *nu găsc* „nu găsesc", *soţiyet,tᵉ̣à* „societatea", *uṇṣče* „unsprezece".

Mai importante pentru definirea personalităţii eroului sînt însă defectele permanente, de natură fiziologică. Relativ frecvent utilizată pe scenă este pelticia. Ea constă din articularea lui *ş* ca *s* şi a lui *j* ca *z* *(asa, gîste, yesᵉ̣à, niste, niz_vorbă, pusca, si, stiω^h°, zºåcă)*, la care se adaugă uneori trecerile *č* > *ţ* *(să-nţep, ţe, ziţe)*, *ğ* > *ḑ* *(coleḑ, înţeleḑ)*, rar *ţ* > *s* interdental *(drăgusă, Lulusa)*. Caracterizînd, în mod obişnuit, vorbirea copiilor, aceste particularităţi îl compromit pe eroul matur, căci sugerează debilitate mintală, idioţenie. Nu este o întîmplare că le găsim la celebrii Dandanache, şi Guliţă sau la un Slender (din *Nevestele vesele din Windsor*).

Bîlbîiala, defect mai grav decît pelticia, constă în întreruperea cursului vorbirii prin articularea rapidă şi repetată a unui fragment

de cuvînt sau de frază, urmată adesea de reluarea cuvîntului sau a frazei respective. Ritmul împiedecat, precum și împerecherile nedorite de silabe care pot da naștere la cuvinte noi, cu totul îndepărtate de sensul contextului, produc efecte comice savuroase (*ye cúcu..., ye cúcu, ye cumínte*; *áră... áră... a rămas cu mimi... cu mimíne* „cu mine"; *de cíci... de cicinevá...* „de cineva"). Comicul rezultă uneori și din faptul că eroul, poticnindu-se la începutul unui cuvînt, renunță să-l continue și îl înlocuiește printr-un sinonim (*la rére... la rere... la rev... vă salut!*).

Destul de des exploatată în teatru, bîlbîiala nu are totuși, pentru erou, consecințele negative ale pelticiei. Ea sugerează emotivitate, neîncredere în sine, complex de inferioritate, și, numai în cazuri rare, prostie. Personaje ca tînărul din *La telefon Taimirul* sau ca Verșnev din *Poemul pedagogic* cîștigă simpatia spectatorului tocmai din pricina bîlbîielii.

În sfîrșit, pe scenă pot să apară eroi muți sau surdomuți. În această situație vorbirea e total înlocuită prin mimică și pantomimă (ca de exemplu, în rolul Caterinei din *Mutter Courage*). Limbajul gesturilor depășește obiectul studiului nostru. Atragem totuși atenția profesorilor din institutele de teatru că gestul, care de obicei însoțește vorbirea, ar trebui studiat în strictă legătură cu specificul rostirii personajului. Firește, gestul poate să ajungă pînă la singularizare (de ex. ticurile); în același timp însă, un anumit număr și un anumit fel de mișcări, de gesturi, de atitudini sînt impuse prin aspectul și prin varianta de pronunțare căreia îi aparține, în mod natural, personajul.

Scanned with OKEN Scanner

VI. NOTE ASUPRA ELEMENTELOR PROZODICE

Latura suprasegmentală a limbii a început să fie studiată sistematic abia în secolul nostru. Lucrările teoretice şi practice demonstrează, în acest domeniu, un progres rapid şi remarcabil. Totuşi sîntem încă departe de cunoaşterea sistemului elementelor prozodice al unei limbi oarecare şi de posibilitatea aplicării ştiinţifice a metodei comparative la analiza structurii prozodice a diferitelor limbi [234].

Pentru limba română s-au efectuat, în ultima vreme, cercetări interesante privind accentuarea, pauza şi intonaţia [235]. Dar speci-

---

[234] Prin caracterul lor fluctuant şi prin dependenţa directă de psihologia individului vorbitor, elementele prozodice par a fi greu de încadrat într-un sistem. Totuşi fapte din ce în ce mai numeroase arată că prozodemele oricărei limbi se realizează după norme la fel de riguroase ca şi cele ale pronunţării propriu-zise. Pentru a descoperi aceste norme este necesar nu numai experimentul repetat (cu vorbitori din regiuni şi din categorii sociale diferite), ci şi un proces de abstractizare, care să delimiteze aspectul general, obiectiv, de aspectul strict particular, subiectiv, într-un fenomen dat. Este ceea ce practic, prin simplă imitaţie, actorii reuşesc să facă atunci cînd simulează vorbirea unei limbi străine. Grupînd sunete în cuvinte fictive, ei pot crea rezonanţa caracteristică unei limbi oarecare, deoarece au prins intuitiv acea esenţă ritmică şi melodică pe care lingviştii nu au izbutit încă să o definească mulţumitor pe cale ştiinţifică.

[235] Cf. Magdalena Popescu-Marin, *Cu privire la propoziţia interogativă şi intonaţia ei în limba română*, *Studii de gramatică*, III, 1961, p. 179; I. Rizescu, *Propoziţii subordonate paratactice*, *Studii de gramatică*, III, 1961, p. 107—137; Alexandra Roceric şi Sanda Golopenţia, *Observaţii asupra intonaţiei în limba română*, „Studii şi cercetări lingvistice", XII, 1961, nr. 1, p. 29—33; Alexandra Roceric-Alexandrescu, *Observaţii asupra pauzei — în citire — în limba română*, „Studii şi cercetări lingvistice", XIV, 1963, p. 361—375; Al. Roceric-Alexandrescu şi D. Copceag, *Sugestii pentru cercetarea structurală a intonaţiei*, „Studii şi cercetări lingvistice", XVII, 1966, nr. 3, p. 272—284; A. Avram, *Transferul accentual în limba română*, „Studii şi cercetări lingvistice", XIX, 1968, nr. 5, p. 457—462.

Scanned with OKEN Scanner

ficul prozodiei româneşti, în ansamblul problemelor ei, nu a alcătuit pînă în prezent obiectul unor preocupări constante. În aceste împrejurări, sîntem constrînşi să ne mărginim la constatări generale, uneori prea vagi. Atîta vreme cît nu s-a fixat rolul tuturor funcţiilor fono-morfologice şi sintactice ale prozodemelor pentru limba literară, nu vom putea desprinde clar diferenţa dintre norma literară şi cea scenică, nu vom putea să ne dăm seama ce înseamnă regulă şi ce înseamnă abatere pe scenă.

Cert este faptul că stilul scenic implică existenţa mai multor structuri şi variante prozodice, corespunzătoare diferitelor aspecte şi variante de pronunţare. Norma accentului, a intonaţiei, a ritmului etc. diferă — mai mult sau mai puţin — de la rostirea pretenţioasă la cea familiară şi de la o variantă la alta a rostirii nonliterare. Nici chiar normele prozodice ale aspectului neutru nu pot coincide perfect cu cele ale limbii literare, căci specificul muncii de creaţie îl obligă foarte adesea pe actor să utilizeze elementele suprasegmentale într-un mod cu totul personal. Pornind de la uzul comun, actorul perfecţionează şi îmbogăţeşte structura prozodică a vorbirii literare cu noi variante, menite să producă noi impresii asupra publicului auditor. Sursa acestor variante este sensibilitatea artistică, trăirea intensă a rolului. La baza emoţiei artistice se află însă conţinutul logic al ideilor exprimate. Prozodia apare deci ca rod al asocierii dintre factorul obiectiv (ideea textului dramatic) şi factorul subiectiv (sentimentul trezit în interpret de ideea respectivă), ceea ce explică r e l a t i v a ei independenţă faţă de unitatea structurală a elementelor propriu-zis lingvistice. De pildă, un erou neutru din punctul de vedere al articulării sunetelor poate să se caracterizeze printr-o anumită intonaţie, printr-un anumit tempo etc. Limitarea actorului la o schemă prozodică strict logică (intelectuală) înseamnă îngustime de orizont, lipsă de înţelegere a fenomenului artistic, pe cînd plăsmuirea de variante originale, detaşate de logica contextului, înseamnă denaturarea scopului artei scenice. Numai motivarea obiectivă a trăirilor individuale dă drept de existenţă unei variante prozodice în vorbirea neutră. Cu atît mai mult se impune justifi-

Scanned with OKEN Scanner

carea temeinică a variantelor în vorbirea definitorie, unde o greşeală de prozodie poate infirma autenticitatea personajului creat cu multă trudă.

Analizînd rolul factorului afectiv în articularea fonemelor vocalice şi consonantice [236] am făcut un prim pas înspre studiul prozodiei scenice. Căci, de fapt, fonemele şi prozodemele sînt intim legate unele de altele în actul vorbirii şi colaborează strîns la realizarea expresivităţii. Modificările de timbru (nepoziţionale), de durată şi de intensitate ale sunetelor sînt admisibile numai în măsura în care avantajează sau completează varianta prozodică cerută de ideea contextului. Elementele suprasegmentale (accent, intonaţie, ritm, pauză, tempo) se găsesc, la rîndul lor, într-o atît de puternică interdependenţă încît ar solicita o analiză concomitentă, globală. Cum însă în stadiul actual al cercetărilor, şi cu mijloacele de care dispunem, o asemenea analiză n-ar duce la rezultate concludente, vom adopta metoda tradiţională, cam şcolărească, a studierii fiecărui element în parte.

1. ACCENTUL

După cum se ştie, accentul românesc este *expiratoric* sau *dinamic* şi are un caracter liber, adică locul său nu e fixat pe o anumită silabă a cuvintelor. Diferenţa de intensitate dintre silabele accentuate şi neaccentuate nu este prea mare. Ea este de obicei completată printr-o diferenţă de durată şi de înălţime a tonului. Dar întrucît durata şi înălţimea sînt irelevante din punct de vedere accentual, intensitatea rămîne factorul esenţial şi unicul cu valoare distinctivă. Pe variaţia forţei de expiraţie se bazează deci corelaţia de accentuare, singura corelaţie prozodică cunoscută în limba română [237].

---

[236] Cf. p. 80—85 şi 96—99.

[237] Cum arată N. S. Trubetzkoy, în *Grundzüge der Phonologie*, „Travaux du Cercle Linguistique de Prague", VIII, 1939, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

a) ACCENTUL ÎN CUVÎNT

Libertatea accentuării nu presupune posibilitatea de a deplasa în mod arbitrar accentul de pe o silabă pe alta. Dacă prin accent se deosebesc în vorbire anumite omografe, fie ele cuvinte *(cópii — copíi, mînji — mînjí, véselă — veselă)* sau forme gramaticale *(súnă — sună)* [238], înseamnă că locul accentului pentru fiecare cuvînt sau formă în parte este fix.

Deplasarea accentului consacrat prin uzul limbii literare constituie o abatere [239], şi, după cum am mai arătat, orice abatere pe scenă trebuie să aibă o semnificaţie, un scop artistic. Tocmai de aceea am combătut accentuarea muntenească a imperativului unor verbe (*credéţi-mă, ducéţi-vă, spunéţi-mi* etc.) în pronunţarea generală şi am recomandat limitarea utilizării ei la varianta regională a aspectului definitoriu.

Sub influenţa vechii ortoepii, a unui grai teritorial sau a unei limbi străine, în rostirea neutră a scenei apar şi alte accentuări neliterare, de felul lui *acoló, ántice, bálsam, cómplice, cónstă, dúşman, mátur, premátur, prevéderi, splendíd, uníc* etc. Astfel de forme — înregistrate în vorbirea în proză — complică inutil procesul comunicării şi sustrag atenţia spectatorului de la conţinutul replicii.

Pentru vorbirea generală, neutră, licenţele de accentuare pot fi motivate numai prin necesităţi de versificaţie. Corespondenţa dintre silaba accentuată a cuvîntului şi metrul lung al versului neputînd fi întotdeauna respectată de către poet, se creează o accentuare artificială, pe care actorul recitator e obligat să o reproducă. În piesele lui V. Alecsandri, eroii pronunţă *astfél, bárbar, dúşman,*

---

[238] Numeroase exemple ilustrative în acest sens oferă *Gramatica limbii române*, vol. I, p. 96—97.

[239] Firește, fac abstracție cele cîteva cazuri în care intervine transferul accentual (tipul *n-áscult, ce-áveți* etc.) și care se prezintă pe scenă ca și în vorbirea obișnuită. Pentru explicații și amănunte, cf. S. Pușcariu, *op. cit.*, p. 75—76; Alf Lombard, *op. cit.*, p. 146—147; A. Graur, *Les diphtongues en roumain*, „Bulletin linguistique", III, 1935, p. 26—27; Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1944, p. 71—72; A. Avram, *Transferul accentual....*

Scanned with OKEN Scanner

efigíe, *Lidíe*, *specímen*, *státui*, *victímă* etc. Încadrîndu-se în schema ritmică sau într-o rimă oarecare, formele cu accent neliterar se neutralizează întrucîtva şi nu mai frapează atît de neplăcut urechea spectatorului. De altfel, interpreţii versurilor au şi posibilitatea — de care uzează adesea — de a sacrifica parţial ritmul (impus prin schema construită „a priori") în favoarea accentului natural al cuvintelor.

Nu pot beneficia de acest avantaj cîntăreţii de operă. Ei sînt obligaţi să respecte durata, intensitatea şi înălţimea notei din partitură, indiferent dacă silaba pe care ea se cîntă este sau nu accentuată. Libretul fiind — în majoritatea cazurilor — tradus, iar traducătorul neizbutind consecvent să acorde ritmul textului cu ritmul muzicii, cîntăreţul e pus uneori în situaţia de a accentua artificial. De exemplu *ástfel* devine *astfél*, *oféri* (prez. ind. 2 sg.) devine *óferi* la Radames din *Aida* (*Şi-astfél de viáţă-mi óferi*). Este foarte supărătoare pentru urechea spectatorului (cu atît mai mult dacă e şi meloman) această discrepanţă între ascensiunea ritmică formală şi accentul natural al cuvîntului. Tendinţa actuală de îmbunătăţire a libretelor de operă este deci justificată şi ea va trebui orientată cît mai mult în direcţia perfecţionării corespondenţei dintre forma cuvîntului vorbit şi cea a cuvîntului cîntat.

În vorbirea individuală sau definitorie, accentul schimbat al cuvîntului poate avea diverse valori expresive. Accentuarea greşită a unor neologisme la eroii lui Caragiale (*constituţíei*, *martiríul*, *sufragíu* etc.) completează bagajul fenomenelor lingvistice care îi caracterizează. Este normal ca în vorbirea unor eroi regionali să întîlnim cuvinte accentuate după uzul local (*credéţi-mă*, *făcém*, *spunéţi-mi* la munteni, *bólnav*, *dúşman*, *mátur* la moldoveni etc.), după cum este normal ca un erou de naţionalitate străină să adapteze pronunţarea românească la normele de accentuare din limba sa maternă. De pildă, un maghiar va tinde să supună accentuării prima silabă a cuvintelor (*cúţit*, *frúmos*, *míros*, *védem*), un francez va accentua după modelul etimonului neologisme de origine franceză (*considér*, *invérs*, *termín*), iar germanul şi englezul vor aplica — în

Scanned with OKEN Scanner

limita posibilităților — norma accentului secundar *(ìncoréct, nèverosímil, sùbofițér)*.

În mod obișnuit, fiecare cuvînt polisilabic din limba română are o singură culme dinamică. Regula accentului unic este ușor de explicat și de respectat, întrucît majoritatea cuvintelor românești (simple sau derivate) au un număr redus de silabe. Procesul de formare a cuvintelor cu mijloace interne fiind mai limitat decît în alte limbi [240], nu se ajunge la formații excesiv de lungi, care să solicite accente secundare. Un accent secundar — foarte perceptibil pe scenă — apare totuși în unele împrumuturi (recente), în derivate și compuse formate din elemente străine sau după model străin. Plasîndu-se pe prima silabă a cuvîntului, acest accent secundar e întărit de forța articulării inițiale. Condițiile care îi favorizează apariția sînt : α) posibilitatea de analiză a elementelor care compun cuvîntul, ușurată uneori de incompleta lor sudură [241], și β) relativa depărtare a accentului principal. Una din cele două condiții, sau amîndouă împreună, explică de ce în rostirea scenică se înregistrează două accente (unul principal, altul secundar) în cuvinte de tipul *àutoapărâre, àutodidáct, còntrasemnătúră, èxtraconjugál, ìnexistént, nèprincipiál, prèfabricáte, rèconstituíre, sùbestimează, sùprasolicitát* etc. și un singur accent în cuvinte ca *autobúz, bioxíd, contradicție, introdúcere, previziúne, refácere, subliniéz* etc. Accentul secundar nu posedă valori distinctive. Fiind însoțit însă și de o ușoară ridicare a tonului, joacă foarte adesea în frază rolul unui accent de insistență.

b) ACCENTUL ÎN PROPOZIȚIE ȘI ÎN FRAZĂ

Principiul expresivității recomandă ca fiecare propoziție și fiecare frază să aibă o singură culme dinamică [242]. Accentul propoziției și al frazei are scopul de a scoate în relief ceea ce este nou,

[240] De pildă în germană sau în maghiară.

[241] Exemple de acest fel găsim nu numai în neologisme, ci și în compuse mai vechi ca *pàpă-lápte, tèrchea-bérchea, tîrtie-brîu* etc., la care chiar și dicționarele curente notează accentul secundar.

[242] Cf. Otto von Essen, *Allgemeine und angewandte Phonetik*, Berlin, 1953, p. 125—130.

Scanned with OKEN Scanner

necunoscut sau important faţă de ceea ce este vechi, cunoscut sau mai puţin important într-un enunţ dat. El poate sta — în limba română — pe oricare membru al propoziţiei şi poate aparţine atît propoziţiei principale, cît şi celei secundare [243].

Dacă în cuvînt corelaţia accentuală se manifestă în opoziţia „silabă intensă — silabă neintensă", pentru accentuarea propoziţiei este pertinentă diferenţa de forţă expiratorie dintre silabele accentuate ale diverselor cuvinte. De exemplu, în propoziţia *Mama vine mîine la mine* fiecare cuvînt polisilabic poate să-şi păstreze accentul propriu, dar după întrebarea care stă la baza enunţului (cine? ce face? cînd? unde?), unul dintre cuvinte e supus mai puternic accentuării decît celelalte: (***mama*** *vine mîine la mine, mama* ***vine*** *mîine la mine, mama vine* ***mîine*** *la mine, mama vine mîine* ***la mine***). Accentul cel mai puternic, aparţinînd cuvîntului celui mai important, se opune celorlalte accente, indicînd adevăratul sens al enunţului.

Transformînd acum propoziţia în frază *(mama vine mîine la mine, prin urmare voi putea să-i vorbesc)*, vom constata că pentru accentuarea frazei este pertinentă diferenţa de forţă expiratorie dintre silabele care poartă accentele propoziţiilor. Presupunînd că vorbitorul e interesat în găsirea unei „posibilităţi de a-i vorbi mamei", accentul propoziţiei principale — indiferent pe care din cuvinte ar cădea — va fi mai slab decît accentul propoziţiei secundare. Acesta din urmă se va plasa logic pe silaba accentuată a cuvîntului *putea* şi va reprezenta totodată culmea dinamică, aşa-numitul „centru de gravitate" al frazei *(mama vine mîine la* ***mine****, prin urmare voi* **putea** *să-i vorbesc)*.

Nu totdeauna însă în propoziţie şi în frază poate fi respectat principiul dominantei. Două sau mai multe cuvinte la fel de impor-

[243] Cf. *Gramatica limbii române*, vol. II, Bucureşti, 1963, p. 468—472. Menţionăm însă că nu putem fi de acord cu teza gramaticii potrivit căreia „în propoziţie şi în frază nu este obligatorie accentuarea mai puternică a unui cuvînt sau a unei propoziţii" (p. 468; vezi şi p. 469, 475). Dacă unul sau mai multe elemente din propoziţie şi din frază nu ies în relief, contrastînd (prin intensitate, ton, durată) cu restul elementelor din context, atunci mesajul nu transmite nimic nou şi nimic clar, adică este inutil.

Scanned with OKEN Scanner

tante în comunicare fac ca propoziția să prezinte două sau mai multe culmi dinamice egale *(mama vine mîine la* ***mine*** *sau la* ***tine****)*. Tot astfel dacă două sau mai multe propoziții conțin elemente care din punctul de vedere al noutății sau al importanței stau pe același plan, ele vor imprima frazei două sau mai multe culmi dinamice de aceeași intensitate *(mama* ***vine*** *mîine la mine, prin urmare voi* ***putea*** *să-i vorbesc)*.

Am considerat necesare precizările de mai sus, întrucît ele se leagă direct de nuanțarea dinamică, adică de una din problemele esențiale ale prozodiei scenice. Nu se înregistrează, în vorbirea actorilor, fenomene neobișnuite de accentuare a cazurilor tipice de propoziții (afirmative, negative, interogative, exclamative, coordonate, subordonate etc.). În general, acestea se realizează în conformitate cu uzul comun, consemnat în *Gramatica limbii române*. Am surprins însă uneori pe scenă o lipsă de corespondență sau o imperfectă corespondență între nuanțarea dinamică și ierarhia logică a ideilor exprimate. De pildă, una din interpretele coanei Joițica, rostind propoziția *Și se proclamă deputat al vostru Cațavencu*, imprimă aceeași intensitate silabei accentuate din *deputat* ca și celei din *vostru*, așa încît nu mai rezultă clar dacă *al vostru* determină pe *deputat* sau pe *Cațavencu* și ce anume e important: faptul că susnumitul e ales deputat sau faptul că e *al vostru* (și nu al altora). În actul al doilea al piesei, interpreta comite o altă greșeală, la fel de gravă, aplicînd regula frazelor negative, cu accentul pe negație, la fragmentul de replică: *Dacă tu* ***nu*** *vrei să-l sprijini pe Cațavencu, dacă tu* ***nu*** *vrei să-l alegi ca să mă scapi...* În realitate nu negația este elementul esențial al celor două fraze, ci pronumele personal *tu*, care se opune lui *eu* din propozițiile următoare: *...atunci* ***eu*** *care voi să scap, îl sprijin* ***eu****, îl aleg* ***eu***. Deplasarea accentului pe negație a anulat antiteza și a atenuat reproșul vehement al replicii.

În vorbirea de toate zilele asemenea erori trec aproape neobservate. Se întîmplă ca individul vorbitor, neavînd bine sistematizate ideile înainte de a le exprima, să plaseze culmea dinamică într-un loc nepotrivit ori să atribuie frazei mai multe culmi dinamice

Scanned with OKEN Scanner

decît cele necesare. El are însă posibilitatea de a se corecta, de a reveni cu completări asupra celor spuse, de a clarifica prin alte fraze sensul ideii de bază. Pe scenă, unde replica se spune o singură dată, unde fiecare propoziţie sau frază se leagă de o idee precisă a autorului şi de replicile anterioare ale interlocutorului, nuanţarea dinamică trebuie făcută cu deosebită grijă. Actorul nu are voie să marcheze accentele la întîmplare, aşa cum i se pare potrivit la un moment dat. Accentuarea propoziţiei şi a frazei sale trebuie să apară ca rezultat al unei temeinice analize a textului, în care s-a stabilit ierarhia unităţilor sintactice, pe baza contribuţiei lor la lămurirea ideii fundamentale. Numai în felul acesta diferenţa sau identitatea de forţă expiratorie de la un cuvînt la altul şi de la o propoziţie la alta poate fi corect realizată de actor şi concludentă pentru spectator.

Spre a înlesni corespondenţa dintre nuanţa dinamică şi importanţa obiectivă a unităţii sintactice, este bine ca actorul să aibă în vedere caracterul imaginii pe care urmează să o transmită spectatorului, precum şi procedeele stilistice utilizate de dramaturg în scopuri expresive. Imaginea poate fi concretă sau abstractă, dinamică sau statică, lirică sau epică, şi în funcţie de specificul ei, centrul greutăţii semantice cade pe o anumită categorie de cuvinte. De pildă, într-o descriere statică (fie ea concretă sau abstractă), vor ieşi în evidenţă mai ales adjectivele, substantivele şi determinativele lor. Dimpotrivă, imaginea dinamică solicită reliefarea verbelor de acţiune şi a elementelor care le determină. Majoritatea textelor dramatice prezintă însă imagini complexe, în care se îmbină concretul cu abstractul, descrierea cu mişcarea. De aici necesitatea de a fragmenta replica şi de a fixa rolul fiecărui fragment în cadrul ansamblului.

Printre aşa-numitele „figuri stilistice", interesante din punctul de vedere al accentuării sînt antiteza, enumerarea şi repetiţia. În antiteză, cum am văzut, accentul cade, cu aceeaşi intensitate, pe cei doi termeni opuşi. Se întîmplă însă ca elementele esenţiale ale

Scanned with OKEN Scanner

opoziției să nu fie termenii propriu-ziși, ci însușirile sau faptele care caracterizează cele două noțiuni opuse. În versurile :

O, moartea-i un haos, o mare de stele,
Cînd viața-i o baltă de vise rebele ;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Cînd viața-i un basmu pustiu și urît,

accentele de maximă intensitate cad pe epitete, în timp ce opoziția „viață — moarte" este lăsată în seama intonației.

În privința enumerării, observăm că ea se poate realiza în două feluri : fie păstrînd intensitatea egală între accentele termenilor care se succedă, fie gradînd forța expiratorie de la o silabă accentuată la alta. În primul caz, termenii stau pe același plan din punctul de vedere al importanței și imprimă propoziției un număr de accente egal cu numărul lor : *Mireasa mea e* ***bună, frumoasă,*** *fără* ***părinți*** *....* În cazul al doilea, unul din termeni (de obicei ultimul) e mai important, iar accentul lui devine culmea dinamică a propoziției (uneori și a frazei) : *Industria română e* ***admirabilă,*** *e* ***s u b l i m ă*** *putem zice, dar* ***lipsește*** *cu* ***desăvîrșire.***

Spre deosebire de enumerare, repetiția presupune reluarea aceluiași termen, cu aceeași greutate semantică și deci cu aceeași forță de articulare a silabei accentuate. Dacă repetarea unui termen se face la intervale relativ scurte, în cadrul unei propoziții, înseamnă că propoziția (sau fraza) primește atîtea accente de cîte ori se reia termenul respectiv : *Să nu ocolești* ***nici*** *deal,* ***nici*** *vale,* ***nici*** *munte,* ***nici*** *iaz,* ***nici*** *codri ... pînă în Hîrlău ; Și* ***șade, șade, șade*** *...* Dacă termenul se repetă la intervale mai mari, atunci se realizează fie o frază cu mai multe accente principale :

Toți v-ați îndoit de mine, *toți* m-ați renegat vreodată,
Pentru *toți* cîndva cocoșul lui Sîn Petru a cîntat ...,

fie o succesiune de propoziții în care accentul principal stă pe același cuvînt : ***Iată*** *unde m-ai adus !* ***Iată*** *cît plăteau jurămintele tale !* Repetarea accentului pe aceeași silabă și la intervale relativ regulate creează

Scanned with OKEN Scanner

acea uniformitate ritmică capabilă a sugera insistența asupra unei idei, dusă uneori pînă la obsesie.

În propoziție și în frază, accentul nu are exclusiv rostul de a semnala centrul semantic, sîmburele logic al mesajului, ci și de a transmite publicului starea de spirit rezultată din conținutul exprimat. Acest ultim scop e realizat mai ales prin așa-numitul *accent de insistență*, mult mai frecvent pe scenă decît în vorbirea comună.

Accentul de insistență apare în cuvinte a căror importanță e sporită (sau chiar exagerată) din motive subiective : mirare, entuziasm, mînie, revoltă etc. El se plasează pe una din silabele care în mod normal nu se accentuează : *cìnsprezèce la sútă* ! *am fost dìsperátă* ; *Férdinànd, nu mă scoate din sărite* ! ; *e ìrevocábil* ! ; *léneșò* ! ; *mìzerábilul* ! ; *tìcălósule!*. Fiind deosebit de violent, accentul de insistență mărește și intensitatea accentului obișnuit, și astfel cuvîntul apare puternic reliefat în context. Sublinierea merge și mai departe. Același cuvînt poate primi două accente de insistență : *èxtraòrdinár, ìremèdiábil*. Cuvinte, sintagme sau propoziții întregi pot fi alcătuite numai din silabe accentuate ; în acest caz intervine silabisirea specifică vorbirii strigate : *à cù-tè-zát* ? ! ; *dè cè rì-dèți* ? ! ; *ré-pè-dè* ! Rezultă din exemple — și este de altfel foarte explicabil — faptul că accentul de insistență se întîlnește mai ales în propoziții și fraze exclamative. Cînd intervine în cadrul propoziției interogative, adaugă acesteia și o valoare exclamativă (ca în exemplul *de ce rîdeți* ? !). În propoziția enunțiativă, accentul de insistență cade mai ales pe atribute adjectivale, cărora le imprimă sau le întărește ideea de superlativ *(èxcelént, èxtraordinár, ìngrozitór)*.

Și accentul obișnuit poate servi ca mijloc de subliniere a diverselor stări afective dacă e supus unor modificări cantitative. Se observă, de exemplu, că în anumite împrejurări, actorii suprimă o parte din intensitatea silabelor accentuate, mărind în compensație durata lor. Fenomenul se leagă de exprimarea sentimentelor calme și profunde (duioșie, tandrețe, regret, nostalgie, tristețe etc.), care necesită o deosebită muzicalitate. Or, durata sporită a vocalei accen-

tuate înlesneşte modularea vocii în cursul emisiunii; în acelaşi timp, intensitatea redusă estompează ritmul vorbirii, punînd pe prim plan melodia. În monologuri clasice, ca cel al lui Hamlet, în dialoguri de scenă intimă, ca cele dintre Iulia şi Ovidiu sau dintre Romeo şi Julieta, interpreţii uzează din plin de această substituire a intensităţii prin durată, pentru a obţine efectele dorite.

Dimpotrivă, sentimentele violente (ura, mînia, revolta, groaza, exaltarea etc.) determină rostirea silabelor accentuate cu o intensitate exagerată. Să ne gîndim la reproşurile adresate Luizei de Ferdinand *(Intrigă şi iubire)* sau la micul discurs al Laurenţiei *(Fîntîna turmelor)*, în care linia melodică devine un element secundar, iar forţa expiratorie neobişnuită a silabelor accentuate reliefează ritmul frazelor, imprimînd vorbirii un caracter retoric.

Cînd textul dramatic cere o intensitate sporită generală (atît a silabelor accentuate, cît şi a celor neaccentuate) intervine din nou durata cu rol distinctiv. Silabe accentuate foarte intense şi foarte lungi întîlnim, de pildă, în monologul Regelui Lear, care, de la un capăt la altul, reprezintă un strigăt de deznădejde.

Modificările cantitative ale silabei accentuate sînt folosite pe scenă şi în scop definitoriu. Personajul care emite consecvent silabele accentuate cu o forţă exagerată se defineşte ca un tip excesiv de autoritar, de pretenţios sau de impulsiv. Indiferent dacă trăsăturile respective rezultă din fondul sufletesc al personajului (e cazul Preşedintelui din *Intrigă şi iubire*) sau reprezintă o simplă etichetă menită să epateze (la Caţavencu, Farfuridi ş. a.), ele distanţează eroul de masa spectatorilor, îl fac antipatic. Procedeul invers, de scădere a intensităţii, de reducere la minimum a diferenţei de intensitate dintre silabele accentuate şi neaccentuate (fără compensaţia de durată) apare destul de rar. L-am întîlnit, de pildă, la unul dintre interpreţii rolului Esop din *Vulpea şi strugurii*. Înlocuind nuanţarea dinamică obişnuită printr-o uşoară variaţie a tonului, actorul a izbutit să creeze un fel original de vorbire monotonă care sugera simplitatea modestia eroului, în contrast cu aroganţa stăpînului său Xanthos.,

Scanned with OKEN Scanner

2. INTONAŢIA

Interesul foneticienilor pentru aşa-numita „melodie a vorbirii" a crescut considerabil în ultima vreme. De la observaţii generale, întemeiate pe simple audiţii, s-a trecut la cercetarea curbei de frecvenţă a vibraţiilor cu ajutorul aparatelor; de la notarea relativă, prin puncte şi linii [244] ori prin săgeţi [245], s-a ajuns la transpunerea tonurilor pe note muzicale [246]. Deşi studiul intonaţiei specifice limbii române se află încă la începuturile sale — ceea ce justifică caracterul limitat al observaţiilor noastre — avem temeiuri să nădăjduim că în viitorul apropiat va deveni posibilă cunoaşterea cauzelor şi a condiţiilor care determină fluctuaţiile tonului în diversele stiluri ale vorbirii literare şi în diferitele graiuri regionale.

Pe baza cercetărilor anterioare [247] şi pe baza materialului cules din vorbirea actorilor, desprindem cîteva aspecte insuficient relevate în literatura noastră de specialitate şi importante nu numai pentru stilul scenic, ci şi pentru vorbirea literară în general.

a) FUNCŢIILE INTONAŢIEI

Nu este surprinzător faptul că atenţia multor cercetători a fost atrasă de problema raportului dintre accent şi intonaţie. Acest raport reprezintă cheia principală în descoperirea şi interpretarea mişcărilor tonului într-o limbă oarecare.

Pe plan fonologic, legătura dintre accent şi intonaţie se manifestă în opoziţia funcţională a celor două elemente: unei corelaţii

---

[244] Cf. L. E. Armstrong şi I. C. Ward, *A Handbook of English Intonation*, Cambridge, 1926 (ed. a II-a, Leipzig — Berlin, 1931); R. Kingdon, *The Groundwork of English Intonation* [Londra], Longmans, [1959].

[245] Cf. *Gramatica limbii române*, vol. II, p. 472—477; H. Kurath, *A Phonology and Prosody of Modern English*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, [1964].

[246] Cf. E. J. Buning şi C. H. van Shooneveld, *The Sentence Intonation of contemporary standard Russian as a linguistic Structure*, Gravenhage, Mouton et Co., 1961.

[247] Atît asupra intonaţiei româneşti (pentru care vezi nota 235), cît şi asupra intonaţiei în alte limbi.

de accent culminative îi corespunde de obicei o corelație de intonație neculminativă, și invers [248]. În limbile cu accent muzical, urcarea și coborîrea tonului — marcînd opoziții fonologice, morfologice sau sintactice — nu posedă suficientă forță sugestivă. Necesitățile expresive sînt, în mare măsură, rezolvate prin variațiile de intensitate. Dimpotrivă, în limba română, ca în majoritatea limbilor europene, accentul dinamic are rol distinctiv, iar funcțiile intonației se exercită în direcția expresivității.

Într-un singur caz opoziția de intonație a devenit stereotipă și a primit caracter de lege. Este vorba de intonația *urcătoare*, care, la sfîrșit de frază, diferențiază un anumit tip de interogative de oricare altă sintagmă [249]. După cum vom arăta în continuare, această opoziție e foarte slab reprezentată în limba română, ea cuprinzînd o categorie redusă de propoziții și fraze. Totuși, realizînd o relație culminativă și devenind trăsătură relevantă, intonația pierde aici forța expresivă și cîștigă valoarea de instrument al comunicării.

Toate celelalte deosebiri de intonație de la o frază la alta sau în cadrul aceleiași fraze se adaugă, ca indicii suplimentare, corelației de accent și sînt irelevante din punct de vedere fonologic.

b) INTONAȚIA LA ÎNCEPUT DE SINTAGMĂ

Sub raport fonetic, s-a constatat că silaba accentuată este rostită de obicei pe un ton mai înalt decît silaba neaccentuată. Pentru limba română, acest paralelism are drept consecință articularea începutului de propoziție sau frază pe un ton relativ coborît. Deoarece se întîmplă destul de rar ca accentul să cadă pe prima silabă a cuvîntului [250] și deoarece multe din sintagmele românești

---

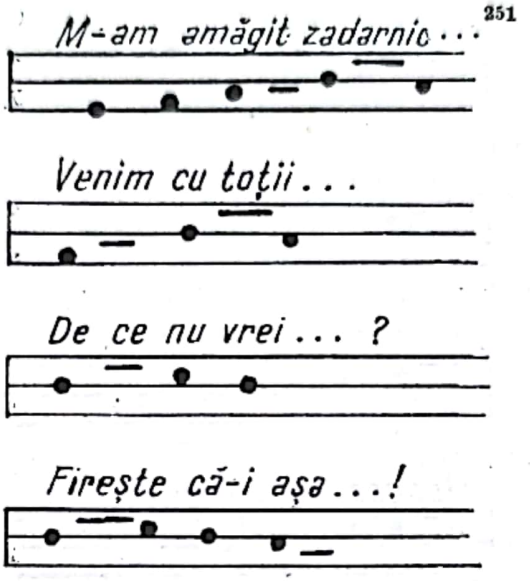
[248] Cf. N. S. Trubetzkoy, *op. cit.*, p. 180 ș. u.

[249] Folosim aici termenul *sintagmă* în accepțiunea pe care i-o atribuie Otto von Essen în lucrarea sa *Hochdeutsche Satzmelodie*, „Zeitschrift für Phonetik", IX, 1956, fasc. 1, Akademie — Verlag, Berlin.

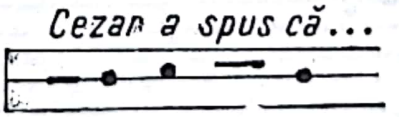
[250] Cf. Lidia Sfîrlea, *Considerații cu privire la ritmul prozei literare românești*, *Studii de limbă literară și filologie*, Ed. Acad., București, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

încep cu un instrument gramatical sau cu un cuvînt monosilabic, linia specifică a intonației la început de sintagmă este ascendentă (de la ton sau tonuri joase la ton sau tonuri mai înalte):



Nivelul primului ton variază, de obicei, în funcție de centrul de gravitate al sintagmei. Cu cît acesta e mai îndepărtat, cu atît tonul inițial e mai coborît și invers. Dar, indiferent dacă debutează cu un ton *coborît* sau cu unul *mijlociu*, intonația rămîne urcătoare. Linia ascendentă a intrat atît de mult în uz, încît chiar atunci cînd cuvîntul inițial e accentuat pe prima silabă, tonul (de nivel mijlociu) se menține egal, sau aproape egal, pe următoarele silabe neaccentuate, pentru a putea urca în continuare:

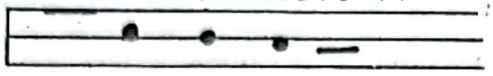


---

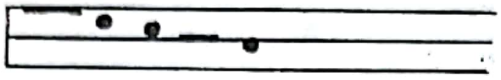
[251] Adaptînd la necesitățile noastre notarea relativă a intonației, vom indica silabele neaccentuate prin puncte, silabele slab accentuate prin cratimă, iar silabele puternic accentuate (care formează centre de gravitate) prin linia de pauză. Aceste semne le vom dispune pe un portativ de trei linii, care marchează (tot relativ) cele trei niveluri tonale de bază: urcat, coborît și mijlociu.

Situaţia se schimbă radical în momentul în care silaba iniţială reprezintă un centru de gravitate, adică dacă poartă accentul propoziţiei sau al frazei. În acest caz, primul ton este *înalt*, iar tonurile silabelor următoare se succedă în linie coborîtoare :

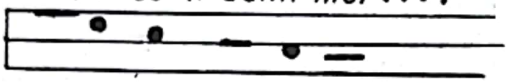
Astăzi l-am văzut . . .



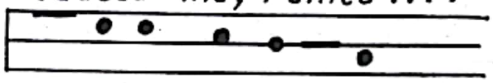
Tu ai dorit să . . .



Uită-te-n ochii mei . . . !

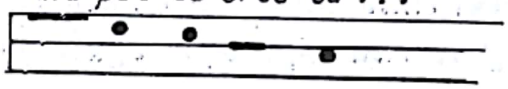


Judecă-mă, Fănică . . . !

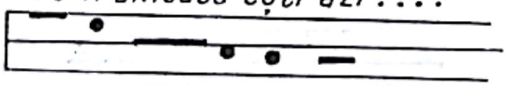


Intonaţia descendentă a devenit regulată, stereotipă, la sintagmele negative (fie ele enunţiative, imperative sau exclamative) care încep cu un adverb de negaţie, precum şi la sintagmele exclamative şi interogative care încep cu un element caracteristic (interjecţie, pronume relativ, pronume interogativ) :

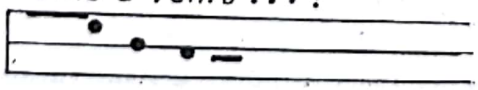
Nu pot să cred că . . .



Ce frumoasă eşti azi . . . !



Cine a venit . . . ?

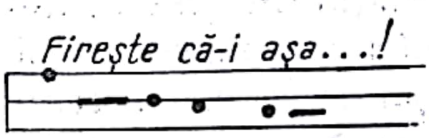


Fără accentuare iniţială, linia descendentă (de la nivelul mediu în jos) poate să apară în enunţuri izolate şi lapidare de felul: *mi-e somn; cred că da; la revedere: ţi s-a părut etc.*

Scanned with OKEN Scanner

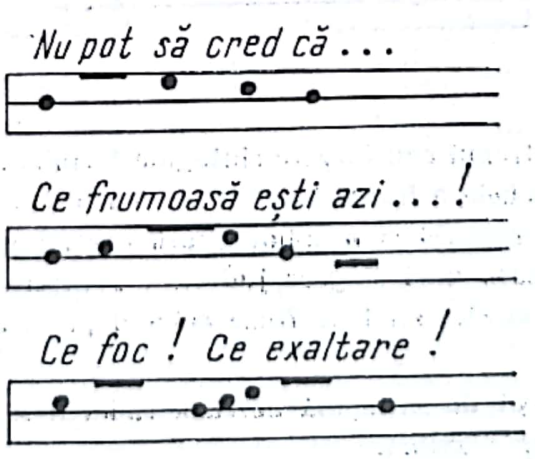
Vorbirea românească cunoaşte deci două tipuri principale de intonaţie iniţială: α) tipul ascendent, frecvent şi răspîndit, începe cu ton relativ coborît; β) tipul descendent, limitat la cîteva situaţii speciale, porneşte de la un ton relativ înalt şi, atunci cînd silaba iniţială e accentuată, imprimă replicii un caracter emfatic.

Modificări esenţiale în aspectul celor două tipuri de intonaţie pot surveni numai în legătură cu anumite modificări de accentuare, iar acestea din urmă sînt condiţionate de anumite stări afective. De pildă, dacă articularea sintagmei *Fireşte că-i aşa...!* e însoţită de o tensiune nervoasă, silaba iniţială poate „izbucni" pe un ton ridicat, din care cauză intonaţia devine descendentă:



Sub noul aspect prozodic, sintagma exprimă nu numai conţinutul ei logic („nu încape îndoială că este aşa şi nu altfel"), ci şi trăirea interioară a vorbitorului („cum de n-ai ştiut-o pînă acum?", „e un lucru pe care îl cunosc de multă vreme...", „nu mă plictisi cu chestiuni inutile!...", etc., etc.).

De asemenea sintagma cu intonaţie normală descendentă poate să-şi deplaseze centrul de gravitate, sub influenţa unui factor afectiv, şi să primească o intonaţie iniţială ascendentă:



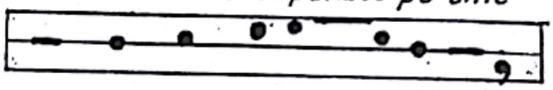
Scanned with OKEN Scanner

Rar utilizate de vorbitorii obișnuiți, astfel de inversiuni ale liniei melodice apar adesea pe scenă, spre a sugera mai plastic sentimentele eroului în momentul rostirii replicii. Exclamative de felul ultimelor două mai sus citate își pierd nuanța emfatică și evocă reflecții intime, neexprimate formal („ești foarte frumoasă azi; îmi placi mai mult ca oricînd" sau „mă farmecă această înflăcărare"). De la caz la caz, melodia inițială inversată poate sugera o emoție sinceră, profundă sau o ironie usturătoare.

c) INTONAȚIA SINTAGMELOR TERMINATE[252]

Revenind la problema raportului dintre accent și intonație, remarcăm faptul că opoziția (irelevantă) „ton înalt — ton coborît" însoțește în limba română nu numai opoziția „accentuat — neaccentuat", ci și opoziția „puternic accentuat — slab accentuat". Gradul de intensitate solicitînd un grad corespunzător al înălțimii tonului, se ajunge, în mod normal, la întîlnirea pe aceeași silabă a centrului de gravitate și a vîrfului curbei vibrațiilor. De exemplu, dacă în propoziția *Ieri am fost supărată pe tine* cuvîntul *supărată* este esențial, atunci silaba sa accentuată se emite pe un ton care domină în înălțime tonurile celorlalte silabe, indiferent dacă ele sînt sau nu accentuate:

Ieri am fost supărată pe tine[253]

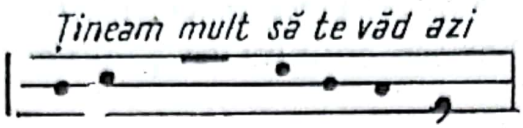


[252] În principiu, ar trebui considerate sintagme terminate numai propozițiile independente sau cele care încheie o frază. În expunerea noastră, vom cita însă și exemple de fraze formate dintr-o regentă și o subordonată care, împreună, dau numai cantitatea de informație necesară unei singure judecăți. Prin sudura celor două propoziții și prin structura lor melodică, astfel de fraze coincid perfect cu sintagmele terminate propriu-zise.

[253] Semnul ❜ la sfîrșit de sintagmă notează căderea tonului și detenta, iar semnul ❛ urcarea și tensiunea maximă.

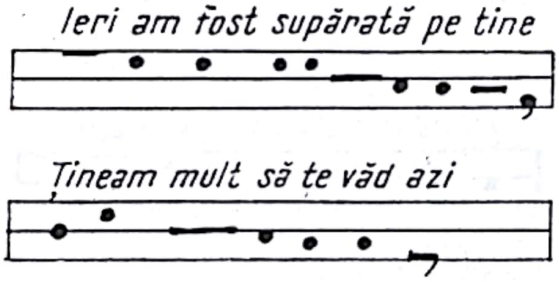
Scanned with OKEN Scanner

Situaţia rămîne aceeaşi în cadrul unei fraze de tipul



în care *mult* poartă accentul principal.

Corespondenţa perfectă între centrul de gravitate şi aşa-numitul *fastigium* (= vîrf) al intonaţiei nu este absolut obligatorie. Exemplele de mai sus pot prezenta următoarea linie melodică, fără a-şi deplasa centrul de gravitate :



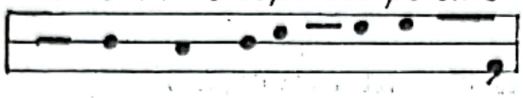
Dar în felul acesta intonaţia a pierdut caracterul neutru, strict logic, de mai înainte. Ea trădează o fire emotivă, interiorizată, meditativă sau măcar un sentiment momentan de duioşie, de nostalgie, de regret etc.

De la un nivel relativ coborît, urcînd treptat pînă la centrul de gravitate şi coborînd apoi treptat pînă la detentă — aceasta este, în mare, linia firească a tonului în sintagma terminată. Cele două porţiuni ale curbei de frecvenţă a vibraţiilor (una ascendentă, cealaltă descendentă) se realizează în diferite variante, după locul

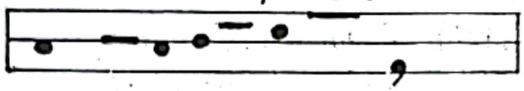
Scanned with OKEN Scanner

unde se situează centrul de gravitate. De exemplu, dacă centrul de gravitate se află spre sfîrșitul sintagmei, prima parte a curbei își lungește durata, permițînd silabelor slab accentuate să creeze mici curbe suplimentare, în timp ce ultima parte se scurtează, din care pricină coborîrea tonului se produce brusc :

Ieri am fost supărată pe tine

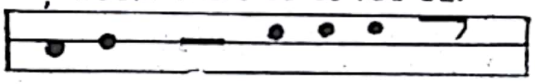


Sînt în adevăr pierdută !



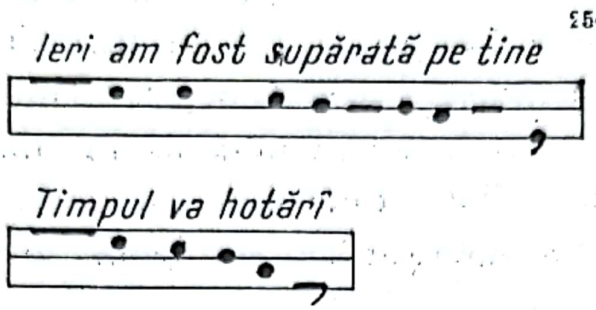
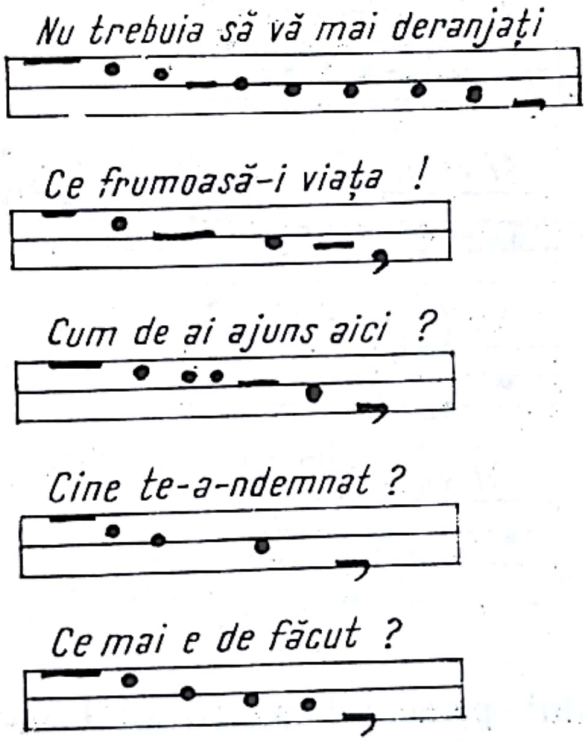
Iar dacă accentul principal cade întîmplător pe ultima silabă, aceasta ia asupra sa și vîrful curbei intonației, și căderea, și detenta :

Țineam mult să te văd azi



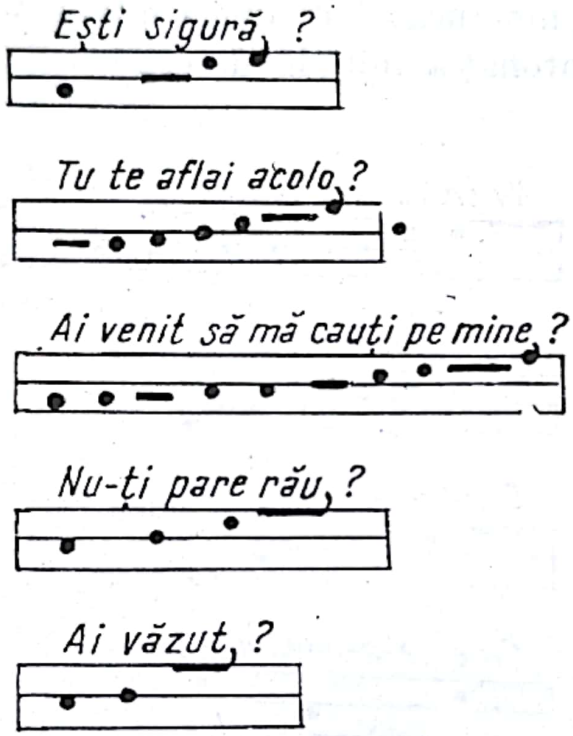
Există trei categorii de sintagme terminate în care curba intonației se realizează incomplet. Prima categorie cuprinde acele enunțuri laconice, am zice „telegrafice" *(mi-e somn; ești nebun; cad stele; vă salut etc.)* care, ca simple constatări ori formule neutre de politețe, nu necesită scoaterea în evidență a accentului de pe ultimul cuvînt. Ele înscriu deci o scurtă linie descendentă, între nivelul mediu și cel coborît. A doua categorie o formează sintagmele cu centrul de gravitate așezat pe silaba inițială. Pornind de la nivelul cel mai înalt, tonul nu poate decît să coboare spre detentă, realizînd astfel numai porțiunea a doua a curbei normale. Se caracterizează printr-o astfel de intonație coborîtoare sin-

Scanned with OKEN Scanner

tagme afirmative de tipul :

dar şi acele sintagme (negative, interogative, exclamative) cărora le este specifică intonaţia iniţială descendentă :

---

[254] Comparînd linia tonului de aici cu cea realizată atunci cînd centrul de gravitate se află pe *supărată*, fără ca acest cuvînt să se pronunţe pe tonul cel mai înalt, vom constata că diferenţa esenţială e marcată prin tonul fragmentului iniţial. Într-un caz tonul primei silabe se menţine (sau poate chiar urcă) în silabele imediat următoare ; în celălalt caz tonul silabei iniţiale e dominant şi de la el se produce imediat coborîrea.

A treia categorie de sintagme cu intonație incompletă e alcătuită din interogativele care cer răspunsul *da* sau *nu* [255] și al căror centru de gravitate se găsește pe una din ultimele silabe aparținînd ultimului cuvînt. Trăsătura tipică acestor sintagme o constituie atingerea înălțimii și a tensiunii maxime în silaba finală. De aici aspectul ascendent al liniei tonurilor, care reflectă de fapt prima porțiune a curbei normale dintr-o sintagmă terminată:

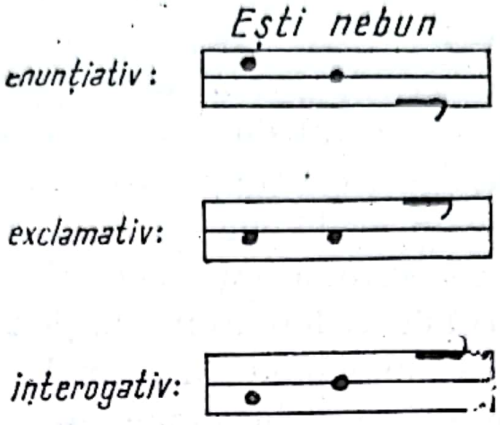


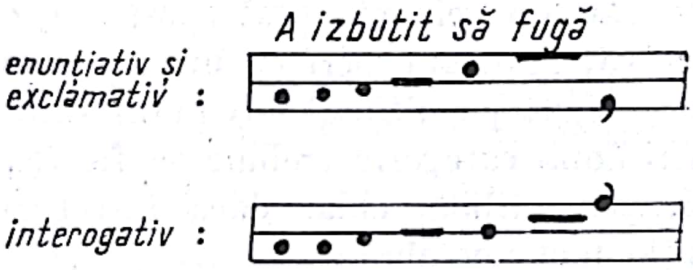
Locul accentului principal pe ultimul cuvînt este condiția indispensabilă a modelului de intonație ascendentă, modelul cel mai ilustrativ pentru relevanța opoziției „ton înalt — ton coborît"

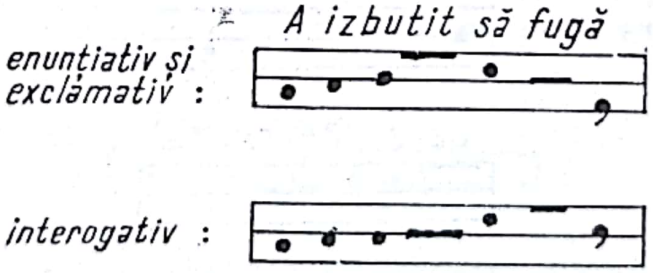
---

[255] Numite de Otto von Essen *Entscheidungsfragen* „întrebări decisive, hotărîtoare".

la sfîrşit de sintagmă. Să se compare, de pildă, mişcarea tonului în aceeaşi propoziţie sau frază :

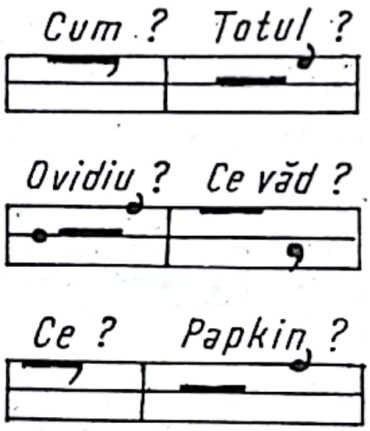




Dacă în ultimul exemplu am deplasa centrul de gravitate pe cuvîntul *izbutit*, atunci, indiferent de felul comunicării, pe ultima silabă se produce o coborîre şi o detentă :

Observăm că linia melodică a interogativei de aici se aseamănă foarte bine cu cea a enunţiativei accentuate pe *fugă*. Diferenţa constă în faptul că enunţiativa realizează perfect coborîrea tonului final şi detenta, pe cînd interogativa se opreşte la un nivel mijlociu,

Scanned with OKEN Scanner

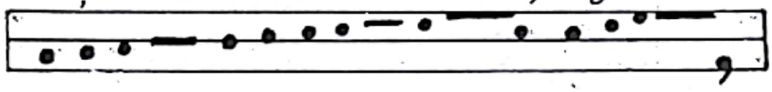
așa cum se întîmplă în sintagmele neterminate, despre care vom vorbi mai departe. În cadrul sintagmei cu centrul de gravitate pe *izbutit*, deosebirea dintre enunțiativă și interogativă e marcată mai ales pe porțiunea de la centrul de gravitate pînă la ultimul accent dinamic. Segmentul respectiv prezintă o intonație descendentă în primul caz și ascendentă în al doilea. Tonul ultimei silabe nu mai constituie un indiciu sigur, concludent, deoarece coboară în ambele cazuri, chiar dacă nu în egală măsură.

Interogativele au deci o situație specială în cadrul sintagmelor terminate. Din punctul de vedere al intonației, ele se împart în două mari categorii. Prima, înglobînd sintagmele care cer un răspuns complimentar [256], nu diferă prin nimic esențial de enunțiative și exclamative. Categoria a doua, a sintagmelor care cer un răspuns hotărîtor (*da*, *nu* sau un echivalent al acestora), posedă intonația specific interogativă, realizată perfect numai atunci cînd centrul de gravitate se situează pe ultimul cuvînt al sintagmei. Diferența dintre prima și a doua categorie trebuie să fie (și, de obicei, este pe scenă) clară, perceptibilă, chiar dacă întrebarea e exprimată printr-o propoziție monomembră:

În ce privește situația generală a sintagmelor terminate, ea se caracterizează, după cum am văzut, prin existența a trei modele fundamentale de intonație: α) modelul *ascendent — descendent*, pe

[256] Și pe care Otto von Essen le numește *Ergänzungsfragen* „întrebări suplimentare".

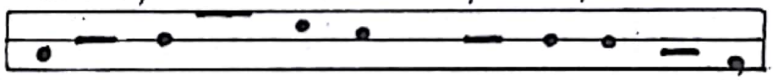
care l-am putea numi *clasic*; β) modelul *descendent*, propriu unui grup restrîns de sintagme; γ) modelul *ascendent*, limitat la o anumită categorie de interogative. Aceste trei modele de intonaţie se pot realiza în diverse variante, dar orice variantă trebuie să-şi aibă motivarea logică sau psihologică. De exemplu, un proces de evaluare a importanţei termenilor dintr-o sintagmă poate ajunge la stabilirea echivalenţei a doi sau mai mulţi termeni şi de aici la crearea a două sau mai multe centre de gravitate cu înălţimi de ton egale. Este frecvent şi justificat acest procedeu mai ales în cazul enumerărilor :

Soţia mea era o femeie rece, orgolioasă



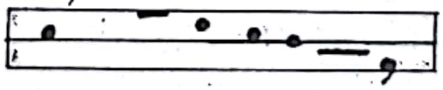
Alteori, acelaşi proces de cîntărire a valorii cuvintelor în comunicare duce la o gradaţie a intensităţii şi a înălţimii silabelor accentuate din preajma centrului de gravitate :

Nimic, nimic din ce-mi spui nu pot crede

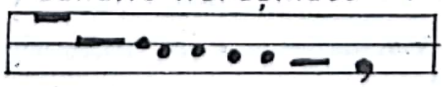


Dacă, din necesităţi expresive, cuvîntul cu accent principal din sintagmă primeşte şi un accent de insistenţă, acesta cere de obicei un ton mai înalt decît însuşi centrul de gravitate :

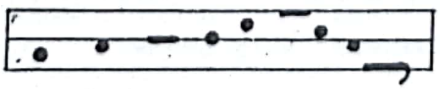
Eşti extraordinară



Canalie nerușinată



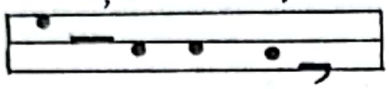
Am venit aici oficial



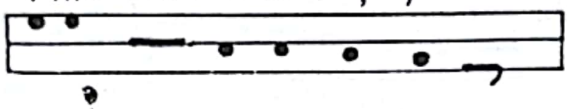
Scanned with OKEN Scanner

Adesea variantele de intonație se îndepărtează atît de mult de modelul lor încît devin identice cu variante ale altui model. Am văzut, de pildă, că sub imperiul unei stări momentane de nervozitate, de nerăbdare, de ciudă etc., vorbitorul — în speță actorul de teatru — transformă intonația ascendentă — descendentă în una simplă, descendentă :

Firește că-i așa !

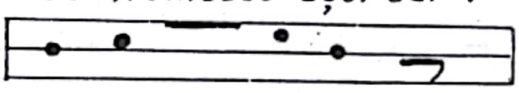


Pînă cînd să mai așteptăm ?

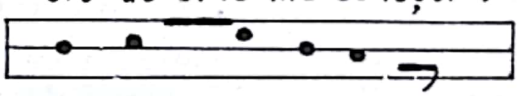


Dimpotrivă, stările de interiorizare îl determină să adopte linia ascendentă — descendentă în locul celei descendente :

Ce frumoasă ești azi !

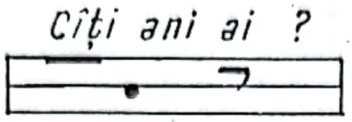


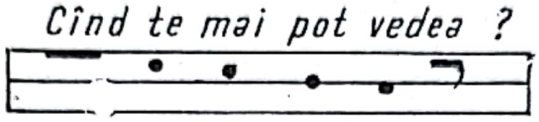
Cît de bine mă cunoști !



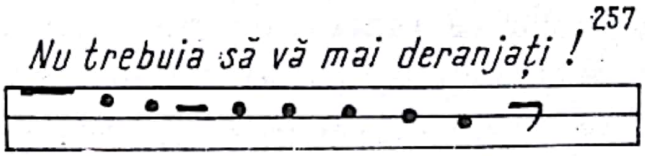
Modelul descendent pare a fi cel mai bogat în variante de intonație. Asupra lui influența afectivității actorului se exercită în mod deosebit, poate din pricină că cuprinde o bună parte din sintagmele interogative și exclamative, cele mai direct legate de psihologia individuală. Una din variantele cele mai răspîndite ale modelului descendent este aceea în care tonul ultimei silabe, în loc să înregistreze coborîrea maximă, urcă ușor pînă la un nivel mijlociu, ca în unele sintagme neterminate. Varianta se folosește în scopul de a

imprima expresiei o notă binevoitoare, prietenoasă şi apare mai ales în sintagmele interogative :





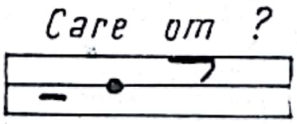
sau negative imperative :

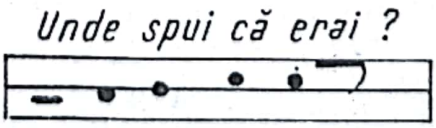


[257]

Linia melodică descendentă e înlocuită, aşadar, prin una descendentă — ascendentă şi se încheie cu o detentă mai slabă decît cea normală pentru asemenea fraze.

O altă variantă a modelului descendent o constituie realizarea lui ascendentă. Am înregistrat-o, în primul rînd, la interogative introduse prin pronume sau adverbe interogative, dar avînd centrul de gravitate pe ultimul cuvînt :



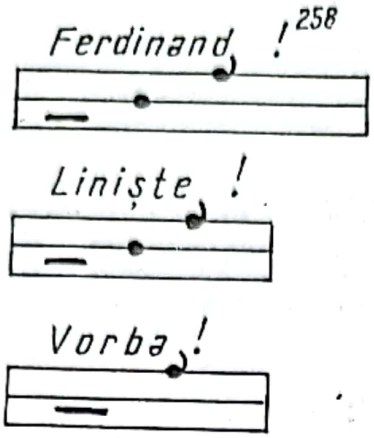


---

257 Aceasta e linia normală a tonului în replica coanei Joiţica atunci cînd simulează grija, solicitudinea, faţă de Dandanache.

Scanned with OKEN Scanner

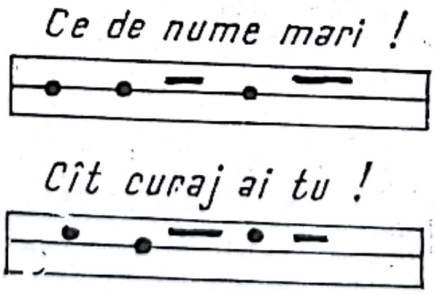
Am înregistrat-o de asemenea, cu valoare afectivă, în sintagme imperative monomembre de tipul :



[258]

După regula sintagmelor cu centrul de gravitate pe silaba inițială, aceste imperative ar trebui articulate pe un ton coborîtor. Dar, pentru a le da o rezonanță aspră, pentru a sugera un ordin categoric, actorii încep pe un ton relativ coborît și urcă brusc în silaba finală, pe care o încheie prin tensiunea maximă. Sintagma ia astfel aspectul unei interogative din categoria modelului γ).

Semnalăm, în sfîrșit, existența unei variante mai puțin frecvente a modelului descendent, și anume aceea în care tonul începe la un nivel mijlociu (sau chiar înalt) și se menține aproximativ egal pînă la ultima silabă, unde rămîne suspendat, ca în unele sintagme neterminate. Varianta dreaptă (neurcătoare — necoborîtoare) apare din cînd în cînd pe scenă, spre a sugera uimirea, încîntarea :



---

[258] Așa intona acest vocativ Ion Manolescu, în replica sa din *Intrigă și iubire* : *Ferdinand! Dă-te la o parte de lîngă tîrfa aia!*

Rezultă din cele de mai sus că modelele-tip de intonare a sintagmelor în limba română nu corespund categoriilor de propoziţii după înţelesul lor. Enunţiativele prezintă model identic cu cel al unor exclamative, imperative sau interogative; anumite exclamative se deosebesc de enunţiativele afirmative, dar nu diferă de o anumită categorie a interogativelor etc. Rigiditatea schemelor de intonaţie, în general neadaptate la modul specific de exprimare a unui conţinut, este în bună măsură înlăturată prin posibilitatea de a crea şi de a utiliza variante, fie deplasînd centrul de gravitate, fie încălcînd norma paralelismului dintre accent şi ton.

Nu am enumerat aici toate variantele posibile ale celor trei modele de intonaţie, nici toate semnificaţiile pe care variantele respective le pot da contextului. În privinţa aceasta, deocamdată, mai avem de învăţat noi, lingviştii, de la actori. Putem afirma totuşi, cu certitudine, că orice variantă — fie ea cît de îndepărtată de modelul de bază — este îndreptăţită atîta vreme cît interpretează just ideea textului. În schimb, cea mai neînsemnată intervenţie nemotivată în linia melodică dă naştere unei variante greşite. Dacă, de pildă, în celebra replică a lui Hamlet *E ceva putred în Danemarca* am deplasa accentul principal şi tonul cel mai înalt de pe *putred* pe oricare alt cuvînt, semnificaţia enunţului s-ar modifica. Iar dacă, păstrînd centrul de gravitate logic, am deplasa tonul cel mai înalt pe una din silabele precedente, s-ar schimba caracterul enunţului. De la simpla constatare a unui fapt s-ar ajunge la comentarea lui de către erou (de ex. „îmi pare rău că în Danemarca există o neregulă"), ceea ce nu a stat de loc în intenţia autorului. Valoarea oricărei variante trebuie deci apreciată după legătura pe care o are mişcarea tonului cu logica ideilor şi cu atitudinea afectivă firească, specifică vorbitorului, respectiv personajului scenic.

d) INTONAŢIA SINTAGMELOR NETERMINATE

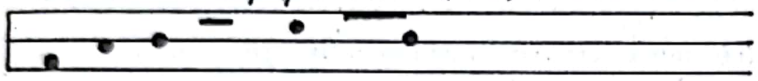
Sintagma neterminată exprimă o judecată neterminată şi, prin urmare, presupune un lucru (esenţial sau secundar) care încă nu s-a spus, care urmează să fie spus de aici înainte. Cu excepţia ultimei, toate sintagmele care alcătuiesc o frază sînt neterminate.

Scanned with OKEN Scanner

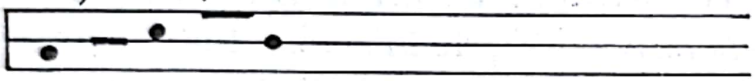
Din punctul de vedere al intonației, sintagmele neterminate nu diferă de sintagmele terminate decît prin partea lor finală, adică prin acea scurtă porțiune unde tonul, în loc să marcheze un sfîrșit, conduce spre o altă sintagmă. În funcție de locul unde se găsește accentul principal al frazei, tonul ultimei silabe a sintagmei neterminate urcă sau coboară. Dar nici urcarea, nici coborîrea nu are dreptul să atingă nivelul maxim (superior sau inferior), ci numai un nivel mijlociu, de la care se poate ușor urca sau coborî din nou.

α) Dacă centrul de gravitate al frazei se află în prima propoziție, tonul final al sintagmei respective coboară puțin :

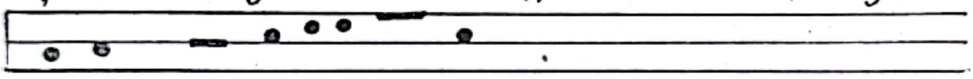
Ca să te scap pe tine // am făcut asta.



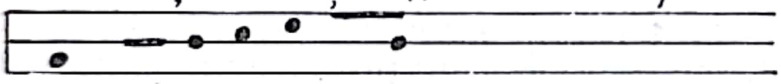
Puțin îmi pasă // dacă mă crezi ori ba !



Și mi-s dragă mie însămi // Pentru că-i sînt dragă lui

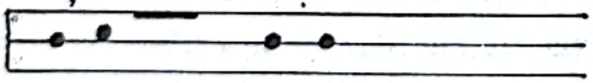


Căci viața-i o rușine // onorul de-i pătat.



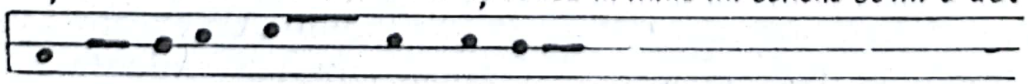
Coborîrea devine imperceptibilă atunci cînd centrul de gravitate se nimerește tocmai pe ultima silabă a primei sintagme. În această situație, trecerea de la o sintagmă la alta se face mai brusc :

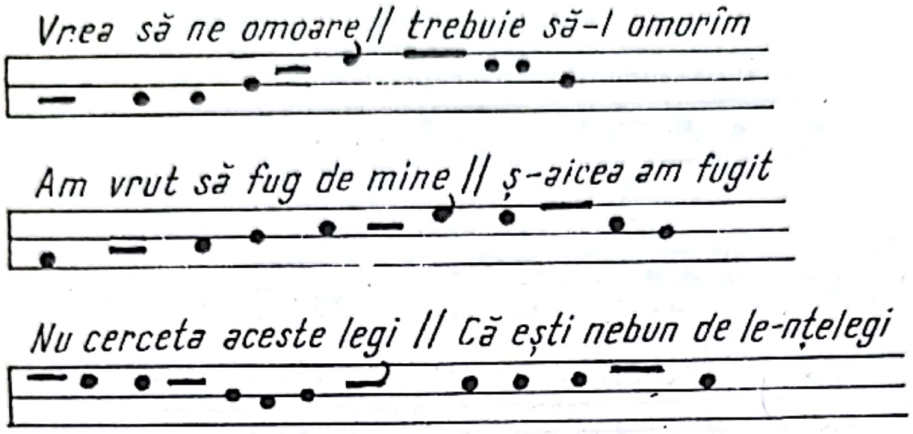
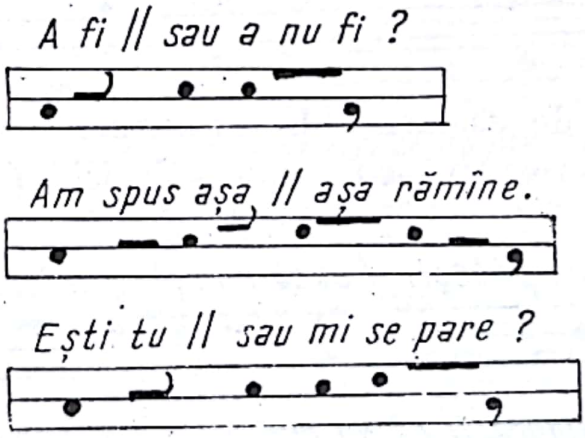
Ești naiv // dacă crezi asta



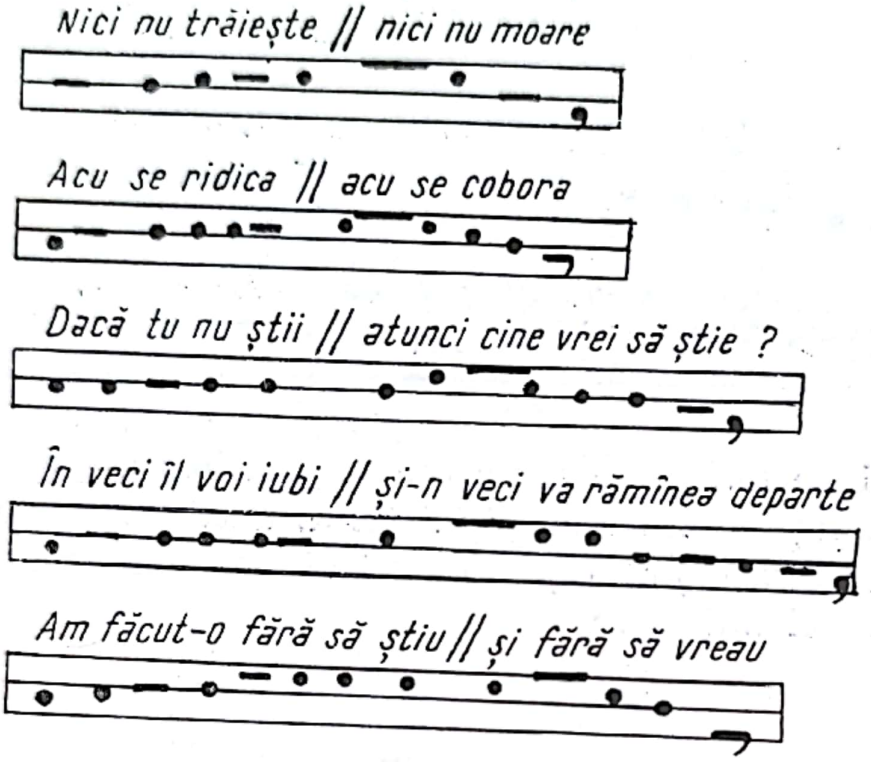
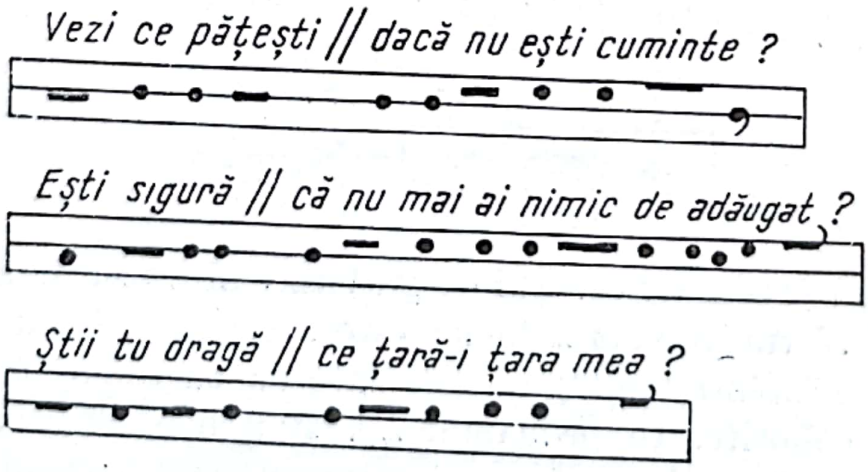
Fă și tu // cum face firea

Aș crede c-am visat // De n-aș vedea în mînă-mi cununa ce mi-a dat

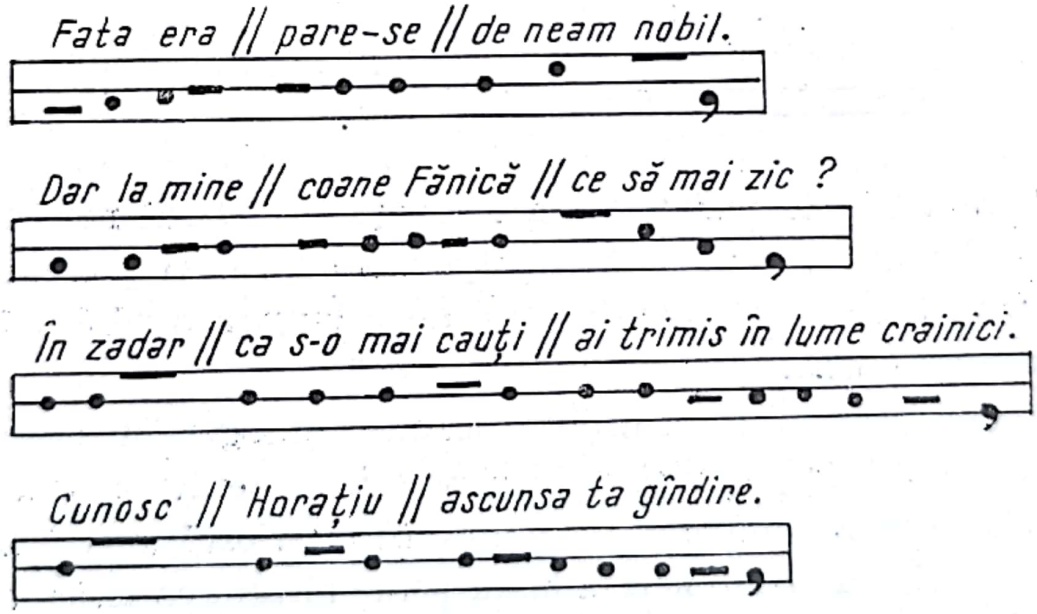


β) Dacă accentul principal al primei propoziţii nu reprezintă centrul de gravitate al frazei, pe ultima silabă din sintagma iniţială se înregistrează o uşoară ascensiune :

Căzînd pe ultima silabă, accentul principal al propoziţiei manifestă tendinţa de a realiza şi înălţimea maximă. Dar, din pricina unui alt accent aşteptat, care e mult mai important, tonul nu atinge decît un nivel mijlociu :

γ) Atîta vreme cît centrul de gravitate al frazei nu a fost atins, tonul final al tuturor sintagmelor este ascendent, iar de la centrul de gravitate înainte, sintagmele se succedă cu tonuri finale din ce în ce mai coborîte. În principiu, aşa stau lucrurile. Practic însă, în cadrul unei fraze apar adesea sintagme neterminate, în care vocea

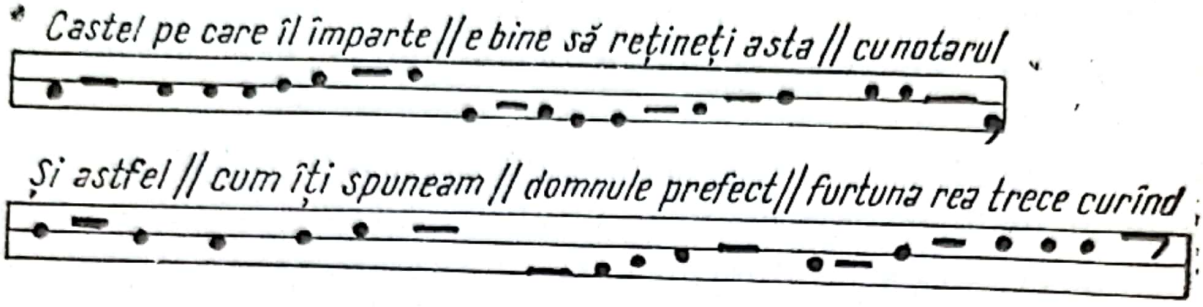
Scanned with OKEN Scanner

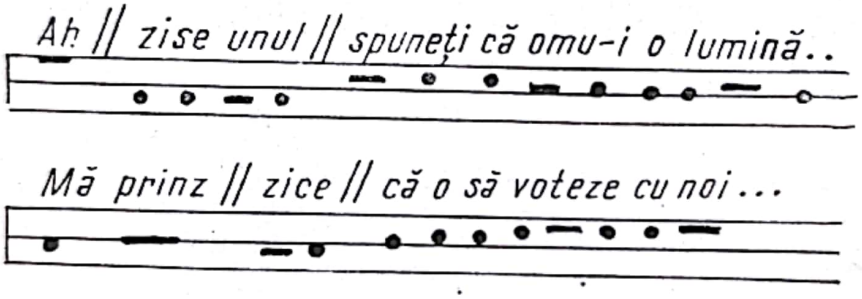
nici nu urcă, nici nu coboară, ci rămîne la nivelul mijlociu, unde se afla încă înaintea ultimei silabe. Se întîlnește această intonație plată (neurcătoare — necoborîtoare) între două sintagme ale căror cuvinte inițiale sînt în corelație :

Se întîlnește de asemenea la sintagmele care împreună alcătuiesc o frază interogativă cu răspuns decisiv *(da* sau *nu)* :

În amîndouă cazurile, vocea atingînd de la început nivelul mijlociu, nu mai are prea mult spaţiu pentru a nuanţa fiecare sintagmă. De altfel nici nu ar fi necesar, căci tocmai platitudinea, monotonia silabelor interioare uşurează legătura dintre două centre ale frazei, unul reliefat numai prin accent, altul şi prin ton.

Indiferent dacă tonul urcă puţin, coboară puţin sau rămîne pe locul unde se afla înainte, punctul final se situează — în mod obligatoriu — la nivelul mediu, unde nici tensiunea, nici detenta nu poate fi totală. Suspensia între limita de sus şi cea de jos a tonului este marca relevantă a sintagmelor neterminate. Ea apare deosebit de clar atunci cînd o sintagmă oarecare e întreruptă de cuvinte sau propoziţii incidente. De obicei incidenta nu cere o reliefare deosebită, şi, fie că intervine înainte sau după atingerea centrului de gravitate, tendinţa ei este de a se plasa şi de a se menţine pe linia mijlocie, plată :



Dacă incidenta necesită o oarecare subliniere, vocea coboară sub nivelul mijlociu, unde realizează unele nuanţe melodice, dar

revine neapărat în partea finală la punctul medial unde s-a întrerupt și de unde urmează a fi reluată sintagma principală :

Revenirea nu e obligatorie cînd incidenta conține un verb „dicendi", dar atunci e rostită de la început pînă la sfîrșit pe același ton.

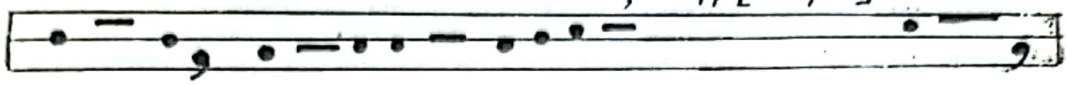


Ceea ce scoate mai mult în evidență caracterul neterminat al incidentelor este faptul că atît suspensia sintagmei precedente, cît și suspensia incidentei sînt însoțite de o lungire a silabei finale și de o scurtă pauză.

δ) Cunoașterea trăsăturilor specifice sintagmelor neterminate are o deosebită importanță pentru actori. În textul dramatic apar adesea asemenea sintagme, nu numai în interiorul unei fraze, ci și la sfîrșitul ei. Sintagma neterminată poate alcătui ea însăși o replică și, dacă nu se intonează corect, își pierde semnificația. Replica-sintagmă neterminată poate rezulta din întreruperea vorbirii unui personaj de către interlocutor :

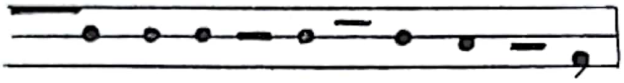
Scanned with OKEN Scanner

[Un fecior] Măria ta ! Boierii la curte adunați...// [Despot] Să intre



[Pristanda] renumerație... [Tipătescu] După buget...

[Pristanda] Mică, sărut mîna, coane Fănică...

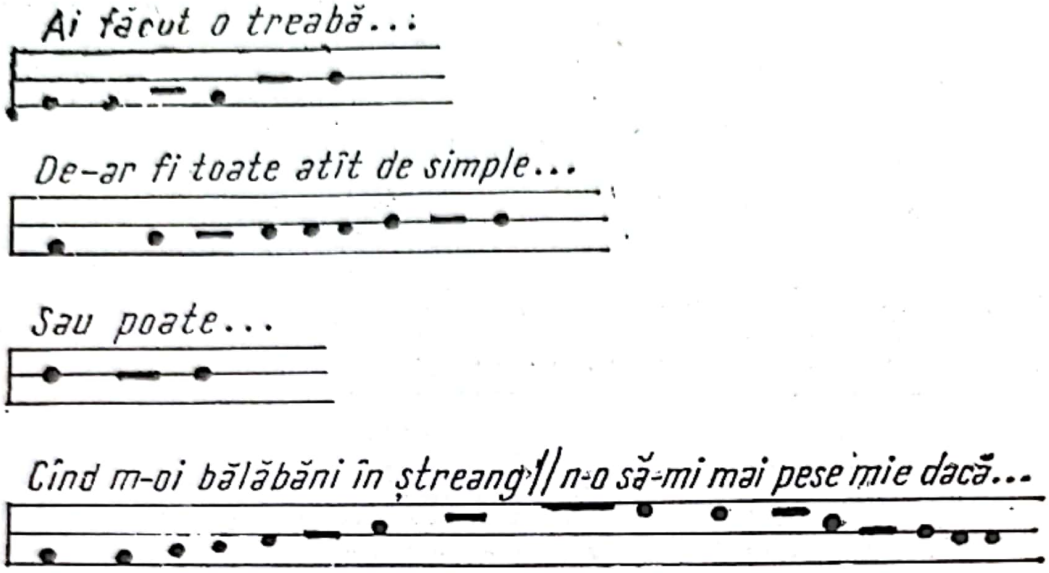


[Gherman] Tu ai venit... [Tania] Și eu plec

Din linia tonurilor deducem că întreruperea poate marca o *discontinuitate* (cînd cel de-al doilea personaj nu este interesat de ideea replicii interlocutorului ori a înțeles-o înainte de a fi fost complet formulată) sau o *continuitate* (cînd al doilea personaj, cunoscînd înlănțuirea logică a cuvintelor ce vor urma, le completează el, luîndu-le parcă din gura interlocutorului). În exemplul citat din *Scrisoarea pierdută*, am indicat linia normală a replicilor neterminate care continuă aceeași idee. Pe scenele noastre însă am auzit adesea replica lui Tipătescu rostită cu intonația unei sintagme terminate, ceea ce îi atribuie sensul de „nici mai mult, nici mai puțin decît atît cît ți se cuvine după buget". În realitate, punctele de suspensie ale autorului arată că personajul e plictisit de un laitmotiv pe care-l aude zilnic și se amuză puțin maimuțărindu-și servitorul. Această idee nu poate fi sugerată decît prin adoptarea tonului plat, uniform al sintagmei neterminate.

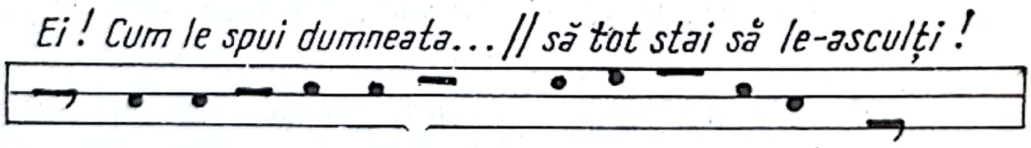
Dar replica poate fi întreruptă și fără intervenția unui alt vorbitor. În acest caz, sintagma neterminată constituie începutul unei judecăți pe care personajul ezită, nu îndrăznește sau nu socotește necesar să o formuleze pînă la capăt. Conținutul neexprimat poate

fi sugerat prin gesturi, prin mimică sau pur și simplu subînțeles din contextul anterior :



Specificul replicilor respective constă în faptul că tonul se plasează, încă înaintea ultimei silabe, pe linia medială, durata silabei finale se lungește simțitor și e urmată de o pauză relativ lungă. Toate aceste trăsături indică existența unui centru de gravitate care încă nu a fost atins (și nici nu va fi) și, implicit, sugerează ideea că vorbitorul ar mai avea multe lucruri importante de adăugat.

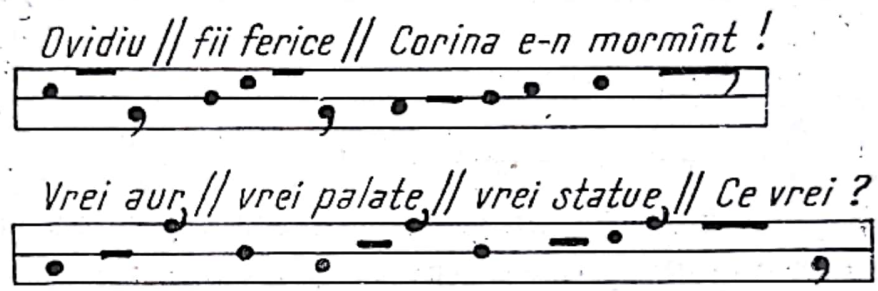
Intuind forța expresivă a replicii întrerupte din motive afective, actorii extind uneori particularitățile ei de intonație la sintagme neterminate obișnuite, din cadrul frazei. De exemplu, în replica Efimiței *Cum le spui dumneata să tot stai să le-asculți!*, interpretele intonează de obicei prima sintagmă ca o replică întreruptă, subliniind astfel nemărginita admirație a eroinei pentru sotul ei :

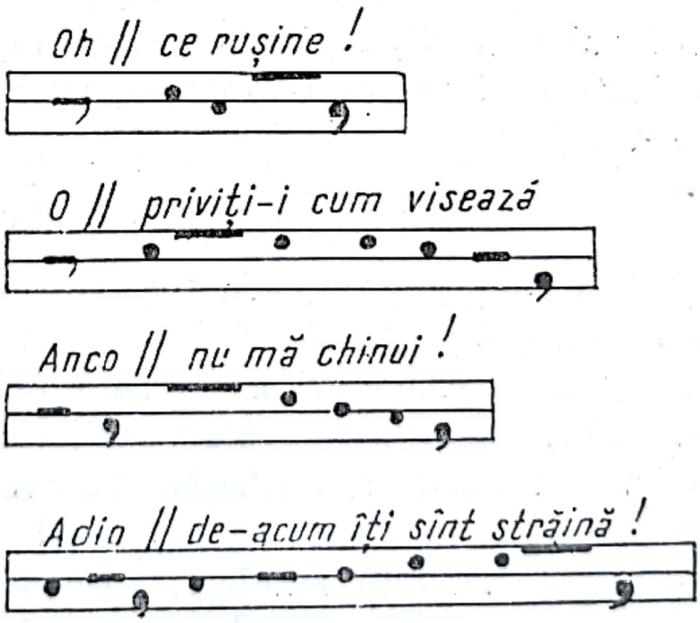
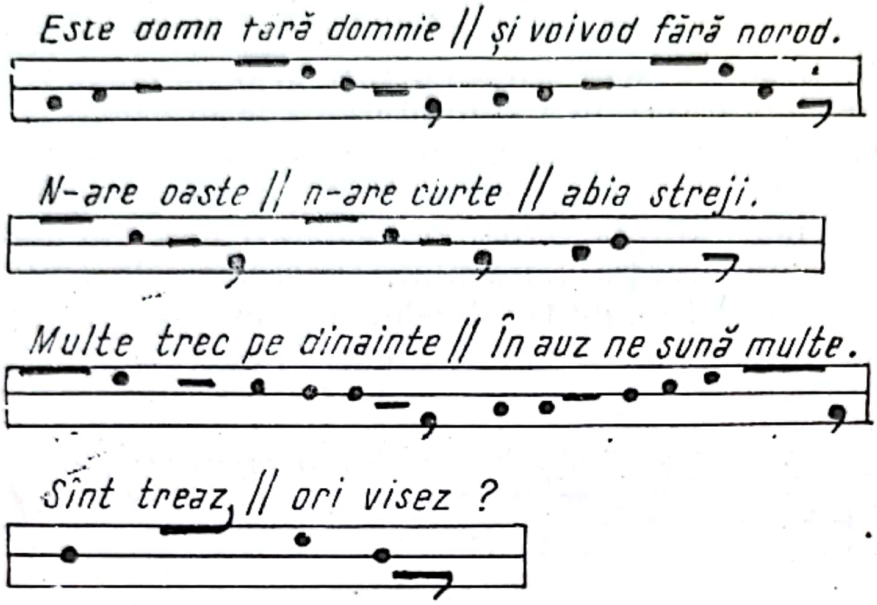


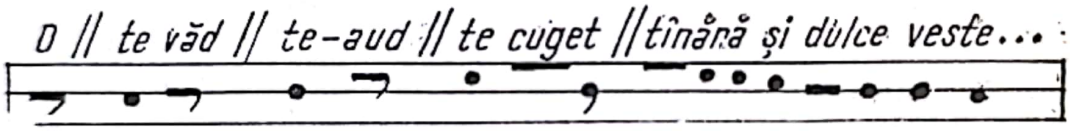
De altfel, din necesități expresive, actorii aplică adesea intonația sintagmei neterminate la sintagma terminată, și invers. Sînt cele două procedee opuse, pe care Otto von Essen le numește *legătura retorică* („rhetorische Bindung") și *descompunerea retorică* („rhetorische Auflösung") [259]. Legătura retorică, adică intonarea

[259] *Hochdeutsche Satzmelodie*, p. 84—85.

sintagmelor terminate cu un contur final propriu neterminatelor, este mai puțin frecventă. Ea apare în unele piese clasice (de obicei cu subiect eroic și scrise în versuri) și imprimă vorbirii un caracter emfatic. Mult mai interesant și mai des utilizat e procedeul invers, de separare a sintagmelor dependente prin ton final specific terminal. El are avantajul de a simplifica structura frazei, de a nuanța fiecare parte a ei printr-un complex melodic, înlesnind astfel înțelegerea conținutului de către ascultător. Uneori, conținutul textului nu numai că permite, dar chiar obligă la o descompunere retorică. Indiferent de punctuația autorului, succesiuni de sintagme exclamative sau interogative de tipul celor mai jos citate nu pot fi corect redate decît prin izolarea părților componente :



Vocativele și interjecțiile cer și ele de obicei intonația de sintagmă terminată :

Izolarea sintagmelor neterminate facilitează uneori reliefarea mai multor centre de gravitate egale, existente în aceeași frază:

Alteori, prin izolare, sintagmele permit o gradare a accentelor principale, conducînd spre centrul de gravitate:



Utilizate la locul potrivit, legătura și descompunerea retorică pot crea noi variante de intonare a textului, cu noi efecte asupra publicului auditor.

e) PROBLEME SPECIALE

Cunoscînd — mai mult practic decît teoretic — importanța respectării raportului dintre accent și înălțimea tonului, unii din vechii noștri actori ajungeau la exagerări în această privință. Mai ales în drame și în tragedii, ei lungeau vocalele silabelor cu accent principal, pe care realizau modulații sau vibrații vădit artificiale, exploatau limitele extreme ale tonului, efectuînd uneori treceri bruște de jos în sus sau invers etc. Drept rezultat, aproape orice sintagmă primea rezonanța unei exclamative. Căci, dacă în limba română

exclamativele nu posedă o linie melodică proprie, diferită de a altor sintagme, în schimb permit şi chiar solicită pendularea vocii între poli opuşi mult mai îndepărtaţi. În funcţie de necesităţile textului şi de specificul personajului, diferenţa tonurilor din sintagma exclamativă poate reprezenta şi o diferenţă de registru. De exemplu, una din interpretele rolului Draga din *Doctor în filozofie* obţine efecte originale marcînd accentele principale ale exclamativelor prin saltul brusc de la registrul inferior sau mijlociu la cel superior. Cu aceleaşi salturi, care sugerează un caracter influenţabil, lipsa stăpînirii de sine şi tendinţă de exteriorizare, ne întîlnim şi în replicile Ziţei sau ale Chiriţei. Dar a extinde acest procedeu la oricare alt erou, ba chiar a imprima replicilor pur enunţiative trăsături de intonaţie exclamativă, înseamnă o exagerare de care actorii noştri actuali se feresc pe drept cuvînt [260].

Intonaţia în stilul scenic al rostirii româneşti prezintă probleme mai multe şi mai complexe decît cele abordate de noi aici. Nu există o intonaţie unică, valabilă pentru toate personajele şi pentru toate textele dramatice [261]. Fiecare aspect şi fiecare variantă de rostire îşi are particularităţile corespunzătoare de intonaţie. S-ar putea vorbi de o intonaţie pretenţioasă şi de una familiară, de o intonaţie populară, neromânească etc. Stabilirea trăsăturilor specifice diverselor tipuri de intonaţie scenică, precizarea a ceea ce este sau nu

---

[260] Interesante observaţii în legătură cu nuanţarea melodică face J. Tarneaud în *op. cit.*, p. 172. El arată că, deşi vorbirea pe ton egal este amuzicală, totuşi o vorbire normală, expresivă, nu comportă variaţii tonale importante de la o silabă la alta. Diferenţele mari de înălţime sînt repartizate pe o perioadă mai lungă. Dacă intervalele muzicale sînt exagerat de mari şi situate la distanţe mici, atunci ai impresia că individul vorbeşte cîntînd, ceea ce nu e de loc agreabil.

[261] Tot J. Tarneaud demonstrează, cu probe concrete, că melodia vorbirii variază în funcţie de accentele idiomatice (limbi, graiuri, dialecte) şi de tipul elocuţiunii; iar specificul nuanţării melodice mai depinde de factorii psihici (individuali), care, la rîndul lor, sînt determinaţi de vîrsta vorbitorului, de vivacitatea sa intelectuală, de emotivitatea sa etc. (cf. *op. cit.*, p. 150—151). Drept urmare, frazele oricărui discurs au cadenţe muzicale o b l i g a t o r i i, transmise prin tradiţie, şi cadenţe l i b e r e (individuale), al căror număr este nelimitat (cf. *op. cit.*, p. 171).

corect pentru fiecare tip în parte rămîne o chestiune de rezolvat în viitor. Ea necesită cercetări prealabile asupra intonației în limba literară și în graiuri, comparația cu limbi străine, precum și înregistrări la aparate capabile să prindă nuanțele cele mai fine ale mișcării tonului. Ceea ce cunoaștem teoretic azi pe baza cercetărilor este mult mai puțin decît ceea ce realizează practic actorii, prin simplă imitație. Atingerea unui nivel corespunzător în studiul prozodiei nu va întîrzia, desigur, să ofere punctul de plecare necesar pentru observarea amănunțită a diverselor particularități de intonație scenică.

3. RITMUL

Din punct de vedere prozodic, silaba accentuată reprezintă „timpul marcat" [262] al vorbirii, iar succesiunea la intervale regulate a acestor „timpi marcați" alcătuiește ritmul vorbirii.

Multă vreme opoziția „ritm — nonritm" a servit pentru a distinge poezia de proză. Dar, pe de o parte apariția versului liber, pe de altă parte cercetările științifice asupra ritmului prozei [263] au dovedit, treptat, că diferența dintre proză și poezie trebuie altfel concepută. Se știe azi că proza (scrisă sau orală) poate avea un ritm rezultat din distribuția regulată a silabelor accentuate printre cele neaccentuate. Nu este vorba de o regularitate absolută, măsurabilă cu instrumentele fizicii sau ale matematicii, ci de una p e r c e p u t ă de receptorul uman. Cu cît conținutul de idei este mai bine gîndit și mai profund simțit de către autor, cu atît forma expresiei manifestă mai vădit tendința înspre o organizare ritmică superioară.

---

[262] Termenul îi aparține lui M. Grammont. Cf. *Traité de phonétique*..., p. 418—420.

[263] Cf. E. Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg, 1912; G. Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, Londra, 1913; W. M. Patterson, *The Rhythm of Prose*, New York, 1916; A. Le Dû, *Le groupement ternaire dans la prose de V. Hugo*, Paris, 1929; P. Servien, *Lyrisme et structures sonores*, Paris, 1930; id., *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, 1930; G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Florența, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

Ritmul prozei corespunde însuşi ritmului n a t u r a l al unei limbi oarecare, în timp ce poezia (firește, cea elaborată după canoane clasice) suprapune acestui ritm natural o schemă mai mult sau mai puțin artificială, un tipar ritmic construit „a priori". Prin urmare, pentru definirea structurii ritmice a unei limbi trebuie să se pornească de la proză la poezie, şi nu invers, cum se procedează de obicei.

Adaptînd la realităţile limbii române metode folosite de unii cercetători străini, am reuşit să stabilim [264] că tipul ideal al frazei din proza literară românească are următoarea structură ritmică [265]:

$$\cup/-\cup\cup/-\cup//\cup/-\cup\cup/-\cup//\cup/-\cup\cup/-\cup//$$

În fluxul vorbirii, această structură ar urma să se realizeze ca o suită de amfibrahi. Bineînţeles, ca orice model ideal, tiparul nostru se întîlneşte rar în forma lui desăvîrşită [266]. Ceea ce trebuie desprins şi reţinut din schema de mai sus sînt trăsăturile fundamentale ale ritmului prozei româneşti:

a) sintagma (sau unitatea melodică) începe de obicei cu silabă neaccentuată;

b) ea conţine, în general, trei unităţi ritmice (sau picioare) dintre care prima poate să aibă tonica nerealizată;

---

[264] Cf. Lidia Sîrlea, *Consideraţii cu privire la ritmul...*, p. 124—129.

[265] Folosim aici notaţia clasică: — pentru silabă accentuată, ∪ pentru silabă neaccentuată. Prin bară simplă separăm unităţile ritmice, iar prin bară dublă unităţile melodice (sau sintagmele). Evident, în noua notaţie dispare distincţia dintre centrul de gravitate (timpul marcat principal) şi restul accentelor din frază (timpii marcaţi secundari). Distincţia respectivă însă nu este foarte importantă pentru analiza ritmului tonic, la care ne referim aici exclusiv.

[266] Un prozator român, foarte interesat de problemele prozodiei, a avut în mînă lucrarea noastră despre ritm, încă înainte de trimiterea ei la tipar. El s-a declarat nemulţumit că n-am dat exemple care să ilustreze modelul dedus pe cale statistică. În ciuda explicaţiilor noastre suplimentare, a exclamat cu neîncredere: „Indică-mi o frază pe care s-o pun în modelul acesta!". Abia mai tîrziu ne-am dat seama că, întîmplător, fraza prozatorului se încadra perfect în schema stabilită de noi. Aşadar, exemplul şi l-a oferit singur.

Scanned with OKEN Scanner

c) unitatea ritmică cea mai frecventă e alcătuită din 2—3 silabe;

d) se evită succesiunea imediată a doi timpi marcați în aceeași sintagmă, totuși numărul timpilor nemarcați (dintre două accente) nu este prea mare.

Aceste particularități nu sînt integral valabile pentru vorbirea liberă. Fiind însă înzestrați cu un deosebit simț al ritmului, marii noștri actori au intuit modelul ritmic al vorbirii românești, înainte ca cercetătorii să-l fi descoperit. Numeroase aspecte ale vorbirii scenice generale — și mai ales ale variantei pretențioase — dovedesc tendința de a respecta anumite norme ritmice nescrise, de a stabili în șirul amorf al silabelor o ordine cît mai riguroasă, cît mai apropiată de structura pe care, în linii mari, am descris-o mai sus. Firește că nu se ajunge la o regularitate absolută. Dar, prin anumite procedee, actorii izbutesc să mărească sau să micșoreze distanța dintre doi timpi marcați, creînd astfel impresia de succesiune regulată.

α) Din exemplele citate pentru a ilustra intonația, se poate vedea că multe din cuvintele monosilabice ajung, în cadrul sintagmei, sub accent. Se întîmplă acest lucru mai ales datorită importanței pe care o au cuvintele respective în contextul dat (de exemplu adverbul de negație în sintagma negativă, pronumele în sintagma interogativă, interjecția în cea exclamativă etc.). Se întîmplă însă și din necesitatea de a scurta intervalul silabelor aflate între două accente. De exemplu, în sintagma *Dacă tu socotești că sînt vinovată...* cuvintele accentuate sînt *dacă*, *socotești*, și *vinovată*. Presupunînd că ultimele două ar fi cele mai importante pentru comunicarea dată, ele sînt singurele care ar trebui accentuate, deoarece prepoziția, în cazul de față, nu se accentuează. Ar rezulta deci o schemă în care după 5 silabe neaccentuate ar urma una accentuată, apoi din nou 4 neaccentuate și în sfîrșit, ultima accentuată înaintea finalei atone. Distanța pînă la primul accent și de la primul la al doilea fiind mult prea mare, actorii recurg la accente suplimentare (mai slabe, dar totuși perceptibile), pe care le plasează în așa fel

Scanned with OKEN Scanner

încît să dea impresia succesiunii regulate, fără a modifica ideea replicii :

Dacă tu socoteşti că sînt vinovată...
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

Nu ar fi de loc necesară accentuarea lui *tu* şi a lui *sînt* dacă cuvintele imediat următoare ar purta accentul pe una din primele silabe. Într-o sintagmă similară :

Dacă tu crezi că sînt rea...
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

n-ar avea cum să se producă accentuarea suplimentară. În aceeaşi ordine de idei, să se compare sintagmele :

Dar în ce situaţie ai pus-o !
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

La ce răsplată mă pot aştepta ?
⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

avînd pronumele relativ şi forma verbală monosilabică accentuată, cu sintagmele :

Ce bine c-ai pus totul în ordine !
⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑

Căci ce taină poţi ascunde ?
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

care conţin aceleaşi cuvinte neaccentuate.

Numărul silabelor neaccentuate din vorbire scade mult prin reducerea hiatului. Se înregistrează nu numai fenomenul obişnuit de diftongare în fonetică sintactică, ci şi rostirea vocalelor învecinate din acelaşi cuvînt cu durata redusă, care dă impresia unui singur sunet :

Vrea să ne omoare, trebuie să-l omorîm.
— ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —

Un sol care stăruie să-l primeşti.
⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —

N-am putut stabili cu precizie limita silabelor neaccentuate în vorbirea scenică. Totuşi, după cît ne putem da seama, depăşirea numărului de trei silabe neaccentuate succesive şi imposibilitatea evitării ei prin unul din procedeele amintite determină o oarecare scurtare a duratei silabelor, articularea lor într-un tempo mai rapid. Dacă, dimpotrivă, perioada cuprinde o singură silabă neaccentuată, atunci silaba accentuată vecină se lungeşte puţin.

β) Am arătat mai sus că ritmul limbii române literare respinge alăturarea a două vocale accentuate [267]. În direcţia aceasta acţionează fenomenul dezaccentuării. Nu vom discuta aici cazul particular al instrumentelor gramaticale care, chiar fiind polisilabice, nu se accentuează decît cînd conţinutul o cere. Observăm însă că şi alte cuvinte polisilabice pot apărea neaccentuate, şi nu din pricina sensului lor contextual. Să comparăm, de pildă, adverbul — respectiv adjectivul — din sintagmele:

Spune-mi ***atunci*** *de la cine le ai?*
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

N-ai avut ***destule****-amărăciuni?*
— ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —

cu corespondentul său din sintagmele:

Dacă nu tu, ***atunci*** *cine?*
◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

N-a curs ***destul*** *sînge?*
◡ — ◡ ◡ — ◡

Este evident că valoarea cuvintelor în discuţie nu se schimbă de la un context la altul şi că singura cauză a dezaccentuării în ultimele două exemple este vecinătatea unui alt accent. Se ajunge, pe această cale, la un rezultat similar cu cel obţinut în urma reducerii silabelor neaccentuate.

---

[267] Fapt semnalat şi de *Gramatica limbii române*, vol. II, p. 482.

γ) Avînd în minte tipul ideal de sintagmă românească, cu silaba inițială neaccentuată, actorii sînt de multe ori tentați să introducă un cuvînt de umplutură (inexistent în text) la propoziția sau fraza care începe cu un timp marcat: ***Dar cum ai reușit să scapi?***; ***Păi nu știu sigur***; ***Da(r) vino odată!*** Din același motiv, credem noi, sînt atît de răspîndite pe scenă formele (regionale) de imperativ cu accentul pe terminație: *credé-ți-mă, puné-ți-vă, spuné-ți-mi* etc. [268]. Dacă sînt așezate la început de sintagmă (și de regulă așa se întîmplă) și dacă mai sînt urmate de alte silabe neaccentuate (lucru de asemenea frecvent), atunci rostirea literară a acestor imperative dă naștere unei dificultăți de ordin ritmic: — ∪ ∪ ∪ ∪ (poate chiar mai mulți timpi nemarcați). Accentul pe terminație rezolvă inconvenientul și plasează sintagma într-o categorie ritmică obișnuită, bine cunoscută.

Pe baza ritmului pot fi explicate, dar nu justificate fenomene ca acele semnalate aici mai sus. Actorii au la dispoziție destule mijloace de a-și organiza ritmul vorbirii (accentuarea și dezaccentuarea frazeologică, lungirea și scurtarea duratei silabelor), pentru a nu recurge la cuvinte în plus (față de text) sau la forme neliterare de accentuare.

4. PAUZELE

Pauzele vorbirii au la bază o necesitate organică. Ele dau posibilitatea vorbitorului de a inspira. Dar dacă vorbitorul ar avea libertatea să inspire după bunul plac, în oricare din momentele actului vorbirii, înlănțuirea logică a cuvintelor ar fi stînjenită, iar conținutul de idei al frazelor ar deveni greu de înțeles. De fapt, pauzele au și alte atribuții în cadrul comunicării orale și numai o respirație bine reglementată le asigură plasarea la locul potrivit

---

[268] S. Pușcariu, în *op. cit.*, p. 174, explică aceste forme tot pe baza ritmului, fără însă a se referi la o structură precisă. El vorbește despre „păstrarea unei anumite cadențe ritmice obișnuite în limba română".

și cu durata potrivită. Exercițiile de respirație care însoțesc lecțiile de dicțiune în conservatoare și institute de teatru sînt întru totul motivate, ele contribuind la dezvoltarea capacității de respirație a viitorului actor. Spre deosebire de vorbirea liberă obișnuită, în care individul își exprimă propriile gînduri și, în general, o face scurt, laconic, vorbirea scenei e obligată să reproducă textul unui autor, alcătuit adesea din perioade succesive foarte lungi, ce trebuie emise continuu. De aceea, deprinderea de a organiza procesul de respirație în funcție de cerințele textului este absolut necesară pentru actori.

Pauzele de vorbire îndeplinesc, în primul rînd, o funcție *delimitativă*. Ele marchează adică limita dintre două sintagme terminate sau limita dintre o sintagmă neterminată și alta (terminată sau nu). Majoritatea pauzelor delimitative sînt notate de dramaturg prin semne de punctuație. În principiu, se știe că virgula marchează o pauză relativ scurtă, după un ton final mijlociu și o tensiune slabă; punctul indică o pauză mai mare, după tonul coborît și detentă; semnul întrebării arată o pauză mai mult sau mai puțin lungă, uneori precedată de ton și tensiune maximă etc., etc. Dar în practică, toate aceste adevăruri se dovedesc foarte relative. Căci așa cum literele nu redau fidel sunetele, tot astfel semnele de punctuație sînt incapabile de a oglindi cu exactitate linia tonului final al sintagmelor și felul pauzelor. Neexistînd o corespondență perfectă între punctuație și prozodie [269], actorul e obligat să reanalizeze textul replicilor sale, să-și delimiteze singur unitățile ritmico-melodice și, în funcție de raportul logic dintre acestea, să stabilească locul și durata pauzelor, linia tonală și gradul de tensiune care le precedă. Dacă analiza e bine făcută, atunci textul vorbit va exprima ideile într-o formă mai perfectă decît textul scris. Dacă însă semnele de punctuație ale autorului sînt neglijate sau modificate în mod arbitrar, atunci conținutul replicilor e denaturat, deci intervenția actorului e nejustificată și condamnabilă.

---

[269] Pentru amănunte în legătură cu această problemă, cf. Lidia Sfîrlea, *Observații cu privire la raportul dintre punctuație și prozodie în limba română*, „Limba română", XVI, 1967, nr. 1, p. 55—64.

Scanned with OKEN Scanner

Am arătat mai sus că, pentru a înlesni spectatorului înţelegerea conţinutului de idei, actorul are dreptul să transforme sintagmele neterminate în sintagme terminate, şi invers de unde rezultă, firește, şi o modificare în durata pauzelor. De exemplu, deşi prin punctuaţie Alecsandri indică o singură frază în versurile :

Ai suferit, destinul cu tine-a fost barbar,
Dar oare pentru mine fost-a el mai puţin amar?

totuşi actorii le redau — şi nici nu se poate altfel — în trei sintagme terminate, separate între ele prin pauză precedată de ton coborît şi de detentă. Apare, în plus, o foarte scurtă pauză la mijlocul celui de-al doilea vers (între *mine* şi *fost-a*), creată automat, din necesităţi ritmice.

Nu ne vom ocupa de problema complexă a pauzelor în poezie. Se ştie că poeţii — intenţionat sau neintenţionat — nu potrivesc totdeauna pauza logică la sfîrşitul perioadei ritmice şi că interpretul e obligat să judece, de la caz la caz, dacă trebuie sacrificată pauza logică în favoarea ritmului sau invers [270]. Ceea ce vom încerca să analizăm aici, într-o oarecare măsură, este funcţia *expresivă* a pauzelor în vorbirea scenică.

Pauza expresivă are de obicei o durată prelungită, e însoţită de o lungire a ultimei silabe articulate şi poate să apară nu numai la sfîrşitul sintagmelor, ci şi în interiorul lor. Dramaturgii o notează

---

[270] Notăm, în această ordine de idei, că tehnica așa-numitului „enjambement" ar trebui să fie mai temeinic studiată de către actorii noștri. Bănuim că îndeosebi la acest aspect al recitării se referea Al. O. Teodoreanu cînd declara, cu umoru-i specific : „Piese în versuri se scriu din ce în ce mai rar. În schimb se joacă din ce în ce mai prost" („Teatrul", III, 1958, nr. 2, p. 80). Același scriitor recomanda, pentru vers, „o scandare inteligentă, într-un tempo al cărui secret numai talentul îl poate dibui" (*ib.*, p. 81). Există, desigur, multe amănunte prozodice a căror rezolvare rămîne în seama talentului. Cît privește însă problema „enjambement-ului" ea ține de dicțiune și ar trebui să fie bine cunoscută de toți actorii actuali. Procedeul e definit clar și complet de H. Morier, în *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961. Amănunte interesante dă D. Alonso, în *Saggio di metodi i limiti stilistici*, Bologna, [1965], p. 39.

de regulă prin puncte de suspensie. Dar dacă, dintr-o pornire afectivă justificată, actorul simte nevoia de-a o folosi, poate să o facă și fără indicația autorului.

La sfîrșit de sintagmă, pauza prelungită contribuie la reliefarea ideii care rezultă din însuși conținutul sintagmei. Astfel, ea subliniază dorința exprimată în sintagma optativă *(Aș fi vrut să strig... Să te chem...; Aș vrea să plec... undeva departe...)*, îndoiala sau neliniștea din unele dubitative *(Mai știu și eu la ce gîndeam?...; De unde poți să știi?... Poate chiar el a vrut-o)*, porunca sau rugămintea imperativei *(Drepți!... Ce-nseamnă dezordinea asta?; Lasă-mă!...; Ascultă-mă... Va fi mai bine pentru amîndoi...)*, dorința sau regretul din unele condiționale *(De m-ai iubi...; Dacă toate-ar fi atît de simple...)*, nehotărîrea, indignarea, ori mirarea din unele interogative *(Ce să mă fac?...; Așa stau lucrurile?... Bine...; Și dacă nu voi?...; Chiar el a fost?...)* etc. Pentru sintagmele exclamative, care exprimă cele mai variate stări sufletești, pauza finală prelungită a devenit aproape o regulă. Și dacă exclamativa începe cu o interjecție sau cu un vocativ, acestea apar adesea separate de restul sintagmei prin pauză. În felul acesta, actorii sugerează mai plastic admirația, extazul *(Ce om minunat!...; O!... Cîtă grație... și cîtă măreție!)*, uimirea, surpriza *(A!... Ce plăcere!...; Nu!... Nu e posibil!...)*, mila, regretul *(Bietul de el!... În ce hal a ajuns!...; Păcat!... Aș fi avut atîtea să-i spun!...)*, spaima, disperarea *(Ajutor!... Săriți!... Mă omoară vampirul!...)*, indignarea, revolta *(Ce lume!...; Mizerabile!... Canalie nerușinată!...; De cîtă viclenie ești în stare!...)*, disprețul, dezgustul *(Ești un vierme!... Un vierme păcătos!...)*, reprosul *(Să nu-mi spui tu mie... atîta vreme!...; Cît mă simt mic!...; Dar e o nebunie!...)* etc.

În interiorul sintagmei, pauza expresivă poate avea rolul apelativ, adică acela de a scoate în evidență anumite cuvinte, pentru a atrage atenția interlocutorului asupra lor. Sînt utilizate pauzele apelative mai ales pentru a sublinia importanța (subiectivă) a unei persoane, a unui titlu etc. *(Eu... am tăria opiniunilor mele...;*

Scanned with OKEN Scanner

Doctorr... Milorad) sau pentru a marca o antiteză *(Să-l înțelegi... tu... pe Cezar?... Cum ai putea?)* [271].

Mai adesea pauza din interiorul sintagmei sugerează încurcătură, incertitudine, ezitarea de a continua ideea începută. Ezitarea, la rîndul ei, poate sugera o stare de fapt sau o insinuare, o aluzie: *Cîteva rînduri... aș voi...*; *La... dumneata?*; *Dar pe mine... pe mine nu mă-ntrebi?*; *Și... nu sunteți gelos?* În această situație, atît pauza cît și ultima vocală articulată suferă o lungire neobișnuită a duratei. Iar dacă sunetul final e consonantic, pauza e înlocuită, uneori, sau însoțită de o vocală centrală *(ă* sau *î)*, care are aceeași semnificație: *Dumneata ești un omă... practic...*; *Să gungurescî... să mă alintî...*; *Ești metă... eștiă... prietena lui?* Ultimul exemplu ilustrează faptul că nu numai sintagmele, ci chiar și cuvintele pot fi întrerupte prin pauze expresive. Este evident că personajul intenționa să folosească cuvîntul *metresă* și că, într-un simț de decență, îl înlocuiește cu alt termen, în căutarea căruia e obligat să suspende cursul vorbirii. În principiu, asemenea pauze nu au voie să apară fără indicația autorului. Le-am înregistrat totuși pe scenă — și utilizarea lor nu pare lipsită de temei — în două împrejurări opuse: pentru a reda cît mai veridic vorbirea eroului în agonie *(Ascultă!... Nume... numele lui... e Rodolfo!... Ro...dol...fo!...)* și pentru a crea o situație comică în jurul unui erou care scrie sau citește, despărțind cuvintele între sfîrșitul unui rînd și începutul altuia *(Aștept vești de la Bu...cureștî*; *Chiar acum trebuie să sosească prin te...legraf*; *Reco...mandat)*.

Valoarea expresivă și mai ales cea definitorie (de conturare a personajului) pe care o au pauzele în vorbirea scenică rămîne, din aceleași considerente ca și intonația, o problemă de studiat. Ea merită toată atenția cercetătorilor, întrucît se leagă strîns de explicarea rolului celorlalte elemente prozodice, cu care formează un sistem.

---

[271] În nici un caz pauza apelativă nu se folosește înaintea oricărui cuvînt mai important din frază, spre a-l reliefa. Anca Livescu nu ne convinge cînd recomandă acest procedeu (*op. cit.*, p. 44).

5. TEMPO

Prin tempo al vorbirii se înțelege numărul de sunete articulate într-o unitate de timp. Ca și ritmul, tempoul nu îndeplinește funcții lingvistice propriu-zise, ci are o valoare expresivă.

De tempo depinde, în bună măsură, claritatea vorbirii și, din această cauză, actorii pronunță sunetele ceva mai lent decît majoritatea vorbitorilor. Variații de tempo se înregistrează totuși pe scenă mai mult decît în vorbirea obișnuită, și, datorită deprinderilor de articulare dobîndite la cursurile de dicțiune, actorii izbutesc ușor să se facă înțeleși de spectator, oricît de repede ar vorbi.

Anumite indicații de tempo dă însuși textul dramatic. O dramă sau o tragedie (mai ales în versuri) nu permite adoptarea unui tempo exagerat de rapid, pe cînd comediile și farsele resping, în general, vorbirea prea lentă. Contextul se cere și el adesea subliniat prin variații de tempo. Cuvintele importante se rostesc de obicei cu o durată mai mare a sunetelor decît cuvintele puțin importante (de exemplu instrumentele gramaticale).

Tempoul, pe scenă, mai poate fi determinat de vîrsta eroului (un tînăr vorbește mai repede decît un bătrîn)[272] sau poate fi influențat de situația momentană în care se află personajul. Simple propoziții ca *am băut o ceașcă de ceai*, *m-am adresat tribunalului*, *a apărut știrea în ziare* etc. vor fi emise într-o unitate de timp mai mare de către un personaj care pur și simplu relatează faptele și într-o unitate de timp mai mică de către un personaj aflat momentan sub tensiune nervoasă. În tempo se dezvăluie deci trăiri sufletești ale personajului și, pe linia aceasta, se poate ajunge la sugerarea unor trăsături temperamentale specifice : apatia, blazarea, nervozitatea, veselia, vioiciunea etc. De exemplu, eroinele lui Caragiale, Veta și Zița, contrastează întotdeauna pe scenă prin tempoul vorbirii.

Există și posibilitatea de a folosi tempoul în scop definitoriu, prin abateri de la tempoul literar normal. Un interpret care întru-

[272] Vezi, în acest sens, și observațiile făcute de Th. M. Stoenescu, în *op. cit.*, p. 72.

chipează tipul țăranului ardelean (Vasile Căbulea, Pavel Arjoca ș. a.) va vorbi, în mod obligatoriu, foarte lent, iar interpretul unui țăran muntean sau oltean va adopta, de preferință, un tempo rapid. Un bîlbîit va trebui să depășească viteza mijlocie a sunetelor, pentru a crea contrastul dintre perioada vorbirii și cea a pauzelor. Un tip pedant, emfatic, „hipercorect" va folosi exagerat de multe variații de tempo, spre a-și pune în valoare presupusa elocvență.

Alăturîndu-se celorlalte elemente prozodice, tempo-ul contribuie, prin urmare, la realizarea a trei principii fundamentale ale pronunțării scenice : claritatea, expresivitatea și veridicitatea.

Inv. 117632

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

Am încercat să prezentăm, în studiul nostru, o imagine cît mai completă şi cît mai exactă a ceea ce înseamnă pronunţie românească pe scenă. Faptele expuse demonstrează clar că pronunţarea scenică nu este identică nici cu pronunţarea literară „standard", nici cu vreun alt tip de pronunţare. În acelaşi timp însă, ea cuprinde, într-o formă organizată, elementele cele mai semnificative ale tuturor variantelor de rostire existente în limba noastră, ba încă şi variante care nu aparţin limbii comune (varianta arhaică, cea neautohtonă, cea a defectelor de vorbire). Reunind într-un sistem unitar aspecte fonetice eterogene, pronunţarea scenică se constituie în *stil* al pronunţării comune, stilul cel mai complex şi mai desăvîrşit, unicul stil de pronunţare în care funcţia e s t e t i c ă deţine prioritate. Funcţia estetică şi condiţiile concrete în care are loc actul comunicării teatrale impun respectarea cu stricteţe a unor principii de rostire, în absenţa cărora mesajul artistic nu s-ar putea transmite. Din acele principii de bază (analizate în primul capitol al lucrării de faţă) decurg trăsăturile specifice, concrete, care ne-au permis să distingem în pronunţarea scenică două aspecte opuse *(neutru* şi *definitoriu)*, iar în cadrul fiecărui aspect, un număr de variante.

Ca stil al pronunţării comune, stilul scenic nu putea să fie studiat fără a fi pus permanent în comparaţie cu celelalte stiluri, de care este organic legat. De aceea, în analizele noastre, am raportat consecvent situaţia de pe scenă la realitatea corespunzătoare din limba vorbită (literară sau neliterară). De pe poziţia aceasta am avut posibilitatea să apreciem obiectiv fenomenele, fără a ne lăsa furaţi de impresia personală şi fără a ne transforma în fabricanţi

Scanned with OKEN Scanner

de norme pentru scenă. Am constatat faptele, frecvenţa şi răspîndirea lor (pe scenă şi în viaţă), am tras concluzii, şi pe baza lor am d e d u s norma, uneori valabilă numai pentru scenă, alteori pentru întreaga pronunţare literară românească. Cînd concluziile noastre veneau în contradicţie cu norma ortoepică stabilită oficial, n-am ezitat să adoptăm o poziţie critică faţă de dicţionare şi îndreptare. Am încercat să sugerăm, pe această cale, necesitatea elaborării unui tratat de ortoepie românească, în care fenomenele să fie temeinic analizate, iar normele să izvorască mai mult din realitatea vie decît din considerente de ordin teoretic.

Indiferent dacă erau sau nu în concordanţă cu norma oficială, multe dintre formele pronunţării scenice ni s-au prezentat ca niște veritabile modele, demne de a fi imitate. Faptul nu este surprinzător, întrucît tocmai prin corectitudine şi frumuseţe şi-a obţinut stilul scenic prestigiul, autoritatea în faţa celorlalte stiluri de pronunţare. Chiar dacă nu-l pot defini cu precizie, vorbitorii de rînd intuiesc în stilul scenic un model deosebit, caracterizat prin două tendinţe principale, permanente şi active: *a)* tendinţa de a lărgi şi de a perfecţiona relaţiile structurale ale sunetelor vorbirii literare şi *b)* tendinţa de a selecta materialul fonetic al întregii limbi în scopuri artistice. Îmbinarea celor două tendinţe creează impresia de „unitate în varietate", inerentă oricărui fenomen artistic. Îndeosebi datorită acestei impresii, stilul scenic îşi exercită influenţa asupra vorbitorilor din afara scenei. Mai mult decît profesorul, care de obicei îl învaţă pe elev să vorbească „după carte", şi nu prin exemplul personal, mai mult decît foneticianul, ale cărui studii sînt puţin citite şi puţin înţelese de masele largi, actorul are posibilitatea de a-l convinge pe spectator să vorbească corect şi expresiv. Căci numai el are mijloace să transforme rostirea într-un instrument rafinat şi subtil, capabil să instruiască şi să delecteze în acelaşi timp.

Totuşi stilul nostru scenic nu a atins încă gradul de perfecţiune necesar. Am socotit deci că este de datoria noastră să inserăm în studiu unele observaţii critice şi îndrumări. Am făcut acest lucru ţinînd

Scanned with OKEN Scanner

seamă pe de o parte de realitatea vorbirii românești, pe de alta de cerințele specifice ale mesajului scenic. Am combătut mai ales două tendințe opuse, care se manifestă destul de puternic în aspectul neutru al pronunțării : *a)* tendința de a păstra vestigii — sclipitoare, dar azi inexpresive — ale unei vechi maniere interpretative ; *b)* tendința de a renunța la orice artificiu teatral, de a confunda stilul scenic (în ansamblul lui) cu stilul familiar sau chiar cu cel popular. Avînd în vedere capacitatea rostirii scenice de a influența publicul, considerăm că lingviștilor le revine, în bună măsură, sarcina de a se ocupa de cultivarea acestei rostiri. Grija pentru menținerea bunelor tradiții, pentru înlăturarea erorilor, a exagerărilor inutile și a tehnicismului îngust, îmbogățirea stilului scenic cu noi valori expresive și cu noi variante definitorii, cît mai veridice — iată numai cîteva dintre problemele care solicită și merită nu numai atenția oamenilor de teatru, ci și a lingviștilor.

În general, am evitat acele aspecte ale vorbirii actorului care țin de dicțiune, și nu de pronunțare. Cele două noțiuni — net delimitate în primul capitol — au totuși puncte de interferență, cum sînt, de exemplu, domeniul expresivității sunetelor sau cel al prozodiei limbii. Cercetarea noastră s-a îndreptat, și în aceste domenii, de la exemplele concrete, particulare, înspre definirea normelor sau a tendințelor mai generale. Cursul de dicțiune ar trebui să parcurgă drumul invers. Dar, pînă în prezent, n-am găsit o expunere cît de cît sistematică a problemelor expresivității în cursurile de dicțiune ; nici nu putem spera să găsim, atîta vreme cît domeniul respectiv nu e supus unei analize științifice sistematice. Sîntem convinși că cercetarea în laborator (cu tot aparatajul necesar) a vorbirii scenice ar aduce date deosebit de valoroase privind expresivitatea și prozodia limbii, date revelatoare, poate, și pentru vorbirea curentă. De altfel, o colaborare cu caracter permanent și organizat între lingviști și slujitorii scenei ar fi folositoare pentru ambele părți : lingviștii ar avea prilejul să aprofundeze multe dintre vechile cunoștințe de limbă și să le completeze cu informații noi, iar oamenii de teatru ar găsi un sprijin în munca lor de perfecționare a vorbirii.

Scanned with OKEN Scanner

Ţinem să precizăm, în încheiere, că studiul nostru nu întruneşte toate calităţile necesare unui manual pentru uzul studenţilor în arta lirică sau dramatică. Din cuprinsul lui se pot degaja însă cu uşurinţă contururile unui astfel de manual. Elaborarea de cursuri, manuale şi dicţionare practice de pronunţare scenică, concepute în directă legătură cu lecţiile de dicţiune, ar pune capăt unor grave confuzii şi ar contribui la perfecţionarea învăţămîntului limbii în conservatoare şi în institute de teatru. De aici, credem noi, trebuie să pornească acţiunea de cultivare a stilului scenic. Transformarea acestui stil de pronunţare într-un model desăvîrşit rămîne, deocamdată, un deziderat, a cărui realizare depinde de măsura în care lingviştii noştri vor şti să se apropie de problemele artei, iar artiştii de ştiinţa limbii.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE AUTORI

Alecsandri, V., 45, 137, 139, 140, 154, 197
Alonso, D., 197
Armstrong, L. E., 163
Avram, A., 58, 70, 77, 78, 87, 92, 106, 151, 154

Baranga, A., 120
Bălăcescu, C., 136, 138.
Beccaria, G. L., 190
Belador, N. N., 27
Beniuc, M., 33, 129
Brecht, B., 124
Buning, E. J., 163
Burada, T. T., 27
Buşecan, T., 131
Byck, J., 16, 120

Calzolari, A., 37
Caragiale, I. L., 33, 44, 123, 137, 139, 140, 155
Caragiali, C., 27, 136
Ciobanu, F., 101
Copceag, D., 151
Coteanu, I., 26

Davidoglu, M., 148
Davila, Al., 34, 136, 138
Delbouille, P., 38
Demetrius, L., 127, 133

Eminescu, M., 28, 34, 45, 48, 78
Essen, Otto von, 164, 172, 174, 186

Faca, C., 136, 137, 140
Filippov, Vl., 35, 47
Florea, M., 27
Fónagy, I., 37
Fracastoro, M., 37

Gergely, S., 83
Goethe, 47, 48
Gogol, N. V., 124
Golescu, I., 137
Golopenţia, S., 151
Grammont, M., 38, 190
Graur, A., 55, 92, 154

Halada, Vl., 22

Iordan, I., 27, 41, 154

Kingdon, R., 163
Kiriţescu, Al., 147
Kurath, H., 163

Le Dû, A., 190
Livescu, A., 21, 60, 77, 87, 98, 199
Lombard, A., 73, 74, 154
Lovinescu, H., 142

Macrea, D., 120
Maiakovski, V., 142
Maneca, C., 16
Marcu, Fl., 16
Massoff, I., 28
Menarini, A., 37
Molière, 42, 135
Morier, H., 197

Naum, T. A., 18, 114
Nuşici, Al., 147

Ollănescu, D. C., 28

Patterson, W. M., 190
Pătruţ, I., 69, 71
Petrescu, C., 136

Scanned with OKEN Scanner

Petrovici, E., 55, 66, 69, 72, 74, 77, 78, 108,110
Popescu-Marin, M., 22, 151
Puşcariu, S., 18, 63, 114, 154, 195

Rădulescu, I. H., 28
Rizescu, I., 151
Roceric, Al., 151
Rosetti, Al., 38, 55

Sadova, M., 19
Saintsbury, G., 190
Saričeva, E., 22
Saussure, Fr. de, 39
Schiller, Fr., 49
Servien, P., 190
Sfîrlea, L., 101, 164, 191, 196
Shakespeare, 32, 49
Shooneveld, C. H. van, 163
Siebs, Th., 19, 31, 48
Sievers, E., 190
Stan, S., 22, 23, 37, 38, 39, 64, 70, 74, 85, 86, 88, 90, 113
Stanislavski, K. S., 17, 18, 35, 67
Stoenescu, Th. M., 20, 23, 65, 200

Ştefănescu-Delavrancea, B., 136, 138
Ştefănescu, M., 136, 137
Şuteu, V., 64, 97

Tarneaud, J., 37, 40, 84, 189
Tărchilă, D., 136
Tăutu, N., 148
Teodoreanu, Al. O., 197
Tolstoi, L., 123
Trubetzkoy, N. S., 153, 164

Vasiliu, Em., 19
Vega, Lope de, 123
Vinokur, Gr., 19, 24, 31, 32, 33, 35, 51
Volkonski, S. M., 67, 87

Ward, I. C., 163

Zamfirescu, G. M., 135

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: GANĂ VERONICA
Tehnoredactor: POPESCU MARILENA

Bun de tipar 4.02.1970. Hîrtie Scris I A. Format 16/61×86, de 80 G/m². Coli de tipar 13.

C.Z pentru biblioteci mari {*859. 085—13: 792. 07* / *459—15: 792: 07*

C.Z. pentru biblioteci mici 859. 085: 792. 07.

Întreprinderea poligrafică „Informația", București, str. Brezoianu, nr. 23—25. Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Abordînd un aspect al limbii române nestudiat pînă în prezent, lucrarea se adresează în primul rînd oamenilor de specialitate, lingvişti, stilisticieni, profesori de limbă română. În aceeaşi măsură ea se adresează oamenilor de teatru, cărora le oferă indicaţii valoroase, atît cu privire la corectitudinea rostirii pe scenă, cît şi cu privire la expresivitatea sunetelor vorbirii. Numeroasele probleme teoretice legate de existenţa unui stil scenic de pronunţare, probleme care interesează pe orice om de cultură, sînt concretizate, în partea a doua a lucrării, printr-o minuţioasă analiză a variantelor de realizare a elementelor segmentale şi suprasegmentale specifice vorbirii scenice. Prin raportarea permanentă a faptelor la alte stiluri de pronunţare, precum şi prin accesibilitatea expunerii, cartea prezintă interes şi utilitate pentru toţi cei care doresc să cunoască multiplele posibilităţi expresive ale sunetelor româneşti, să-şi însuşească o pronunţare românească frumoasă şi corectă, apropiată de cea impusă prin uzul scenic.

I.P.I. — c. 407

Lei 6,75

Scanned with OKEN Scanner